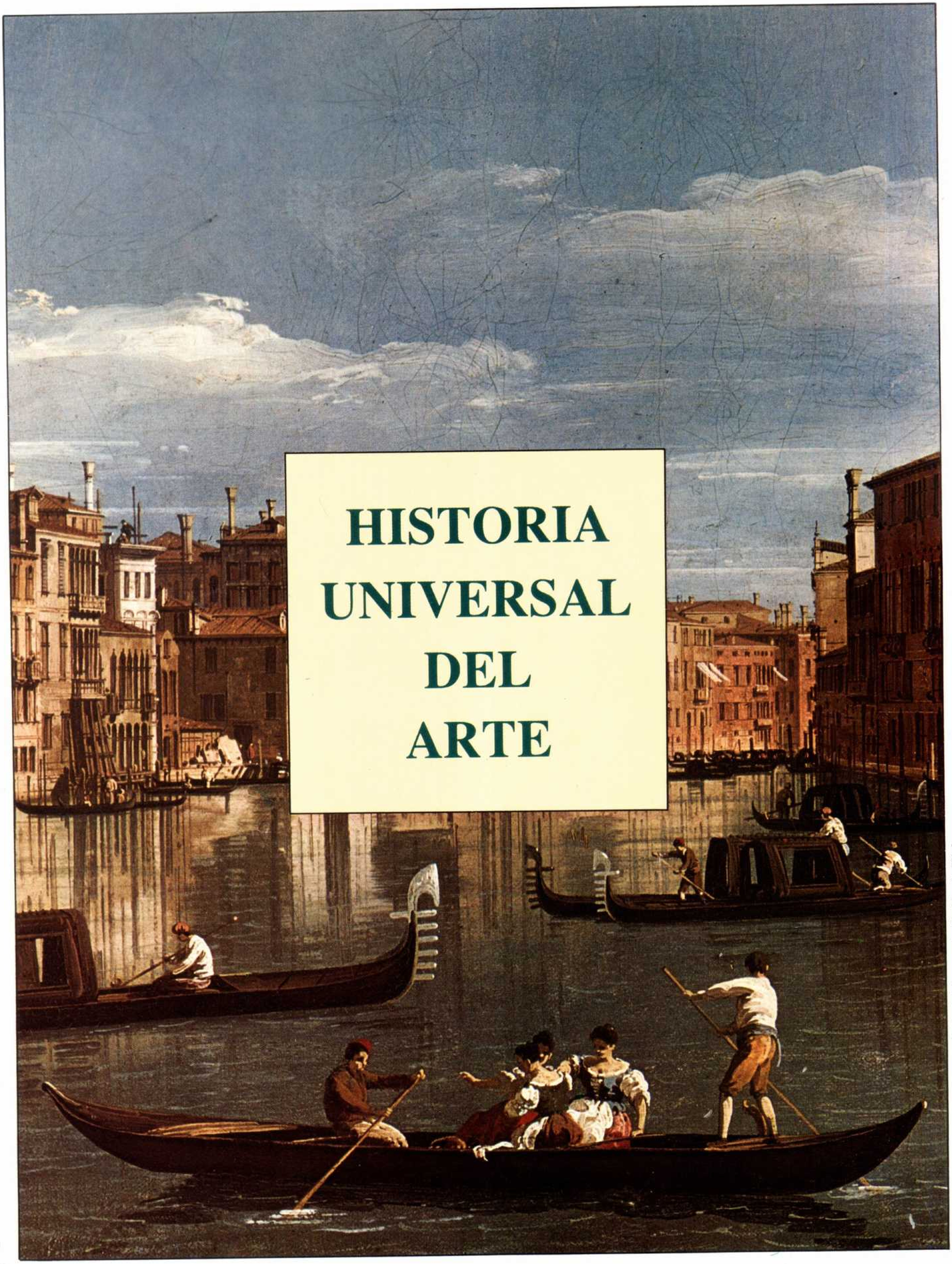
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE



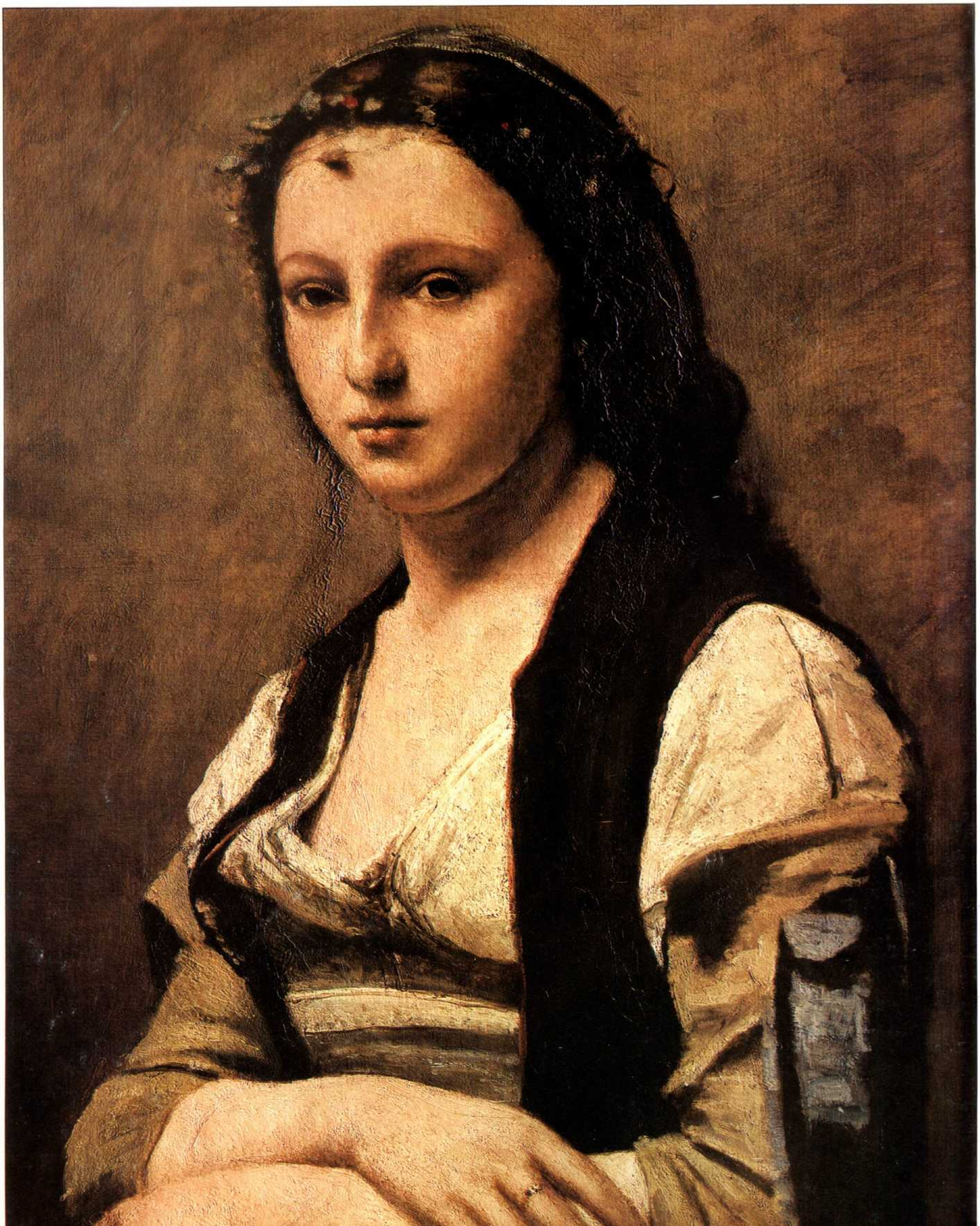




HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE



El Gran Canal, det. (Canaletto). Col. del duque de Bedford, Woburn.

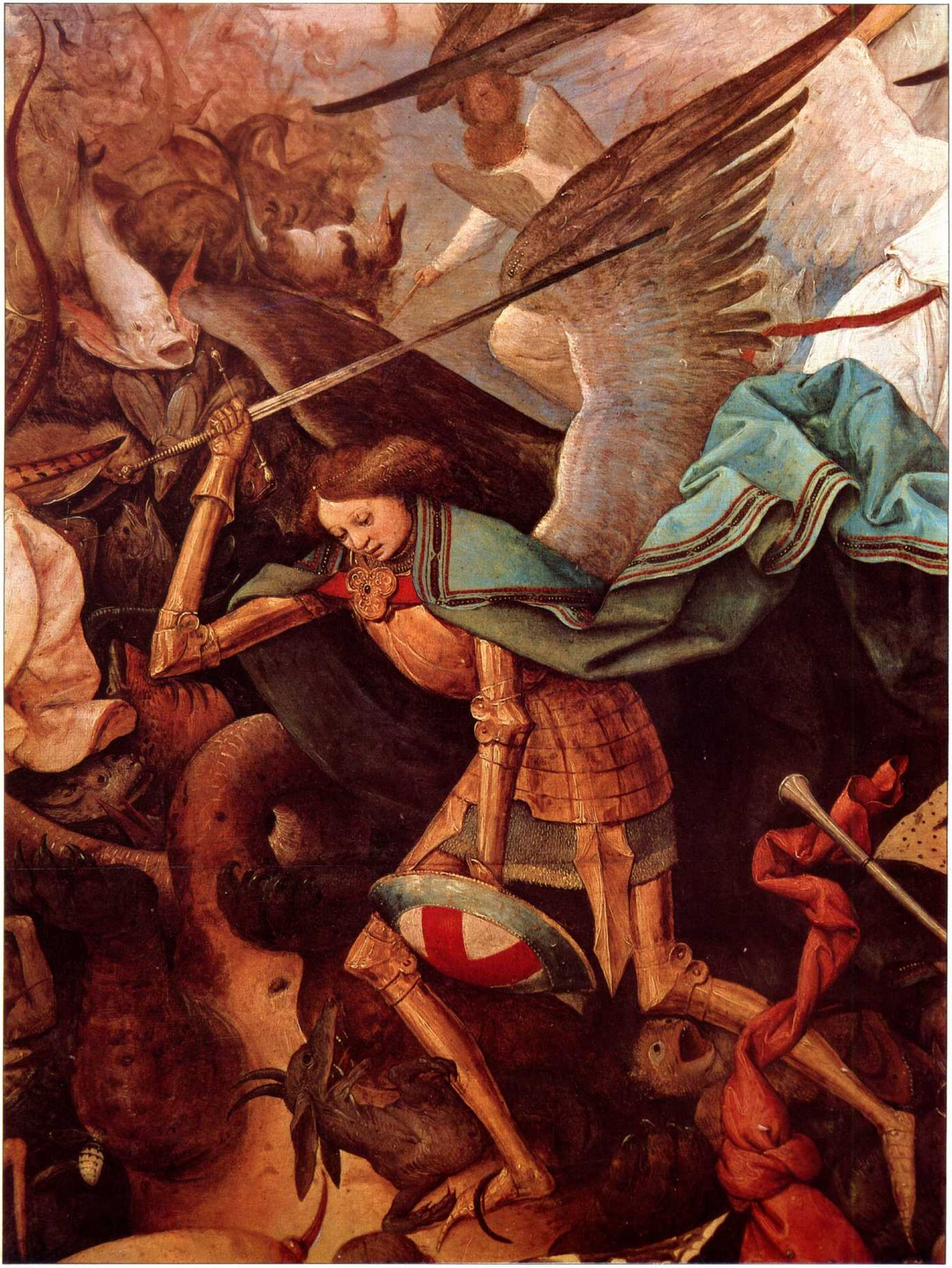


La mujer de la perla (Corot). Museo del Louvre, París.

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Volumen 9

sarpe



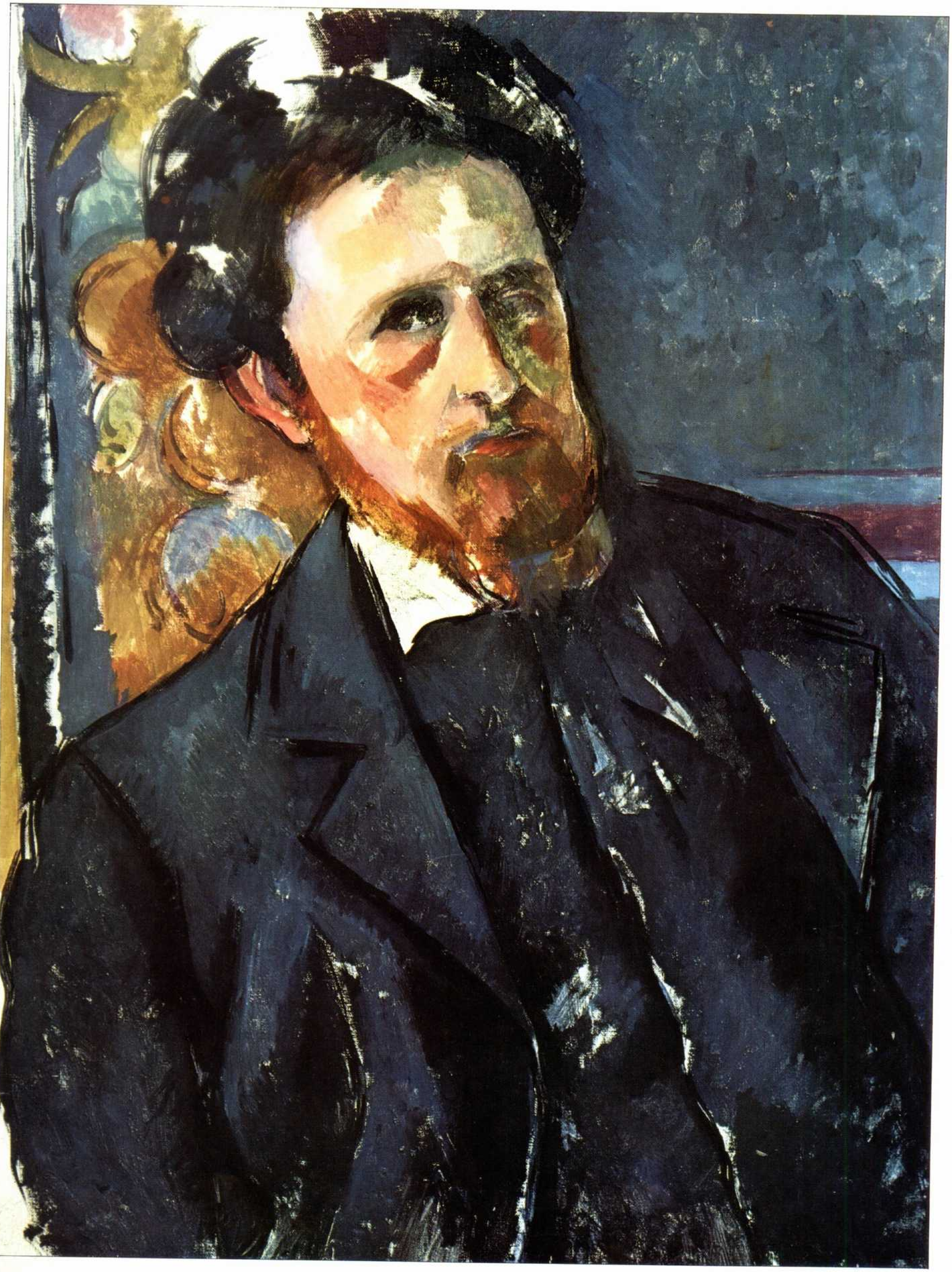
La caída de los ángeles rebeldes, det. **(Brueghel)**. Museo Real de Bellas Artes, Bruselas.

Esta obra es una realización de la División Grandes Obras de SARPE

Redacción
Coordinan la obra:
Juan San Miguel, Fernando Olmeda y Carmen Martínez-Ortiz Rey
Diseño:
Anita Sand.
Maquetación:
Belén Cela.
Documentación:
Lucía Sánchez, Archivos Gráficos de SARPE
En portada:
Doble retrato con vaso de vino (Chagall). Museo Nacional de Arte Moderno, París.

Edita
SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), Pedro Teixeira, 8. Madrid-20

Printed in Spain - Impreso en España
Imprime: Alvi, Industrias Gráficas, S. A. - Manuel Luna, 13 - Madrid-20
ISBN: 84-7291-597-2 (tomo IX). ISBN: 84-7291-588-3 (obra completa) D. L.-M.965-1984



Joaquin Gasquet (Cézanne). Galeria Narodni, Praga.

CONTENIDO

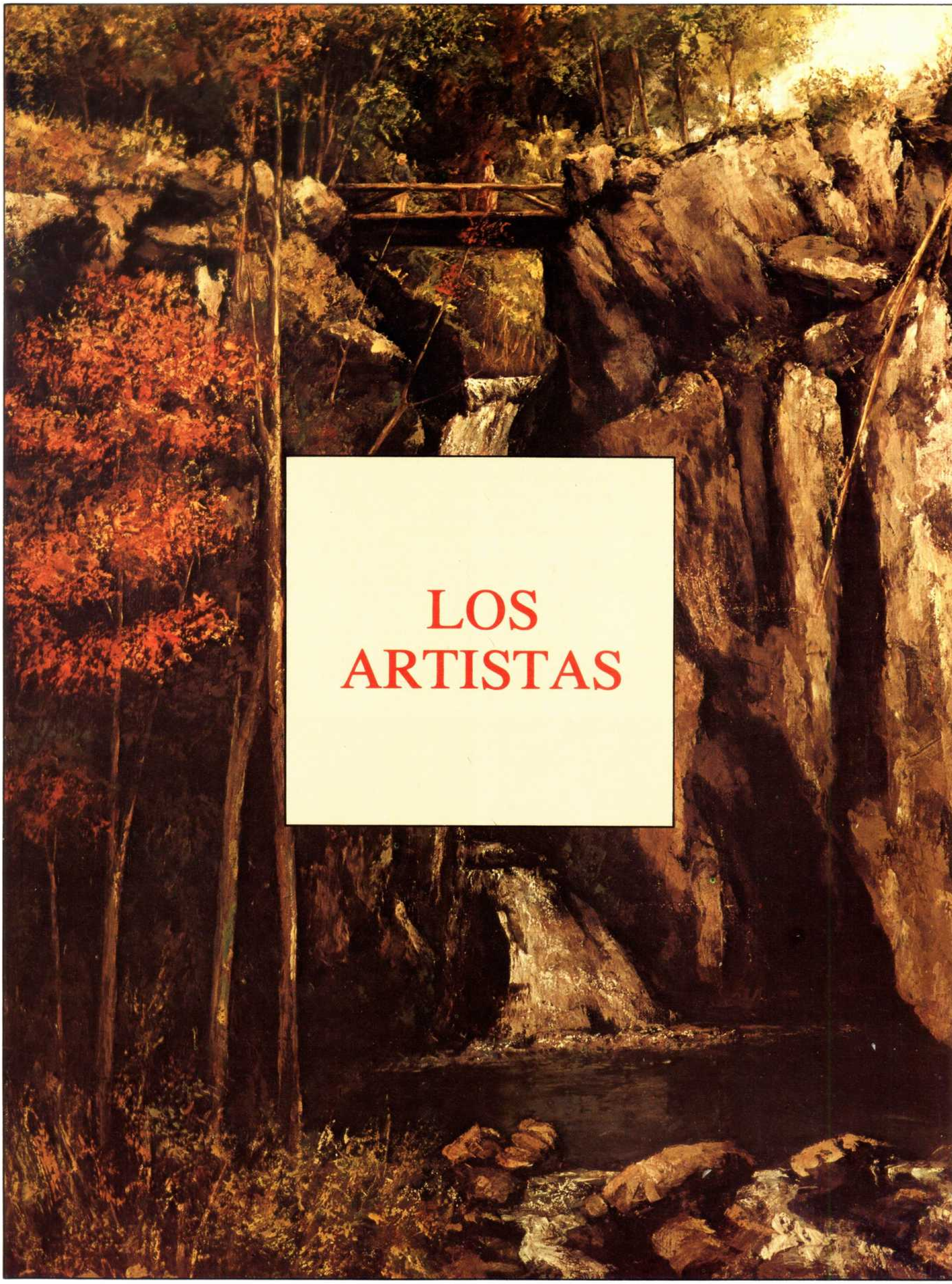
El volumen IX de la Historia Universal del Arte inicia un completo «Quién es quién» en el mundo del arte, que ofrece más de mil biografías individuales ilustradas, analizadas y comentadas. Esta primera parte llega hasta el comienzo de la letra CH, destacando las biografías de Fra Angelico, probablemente el pintor religioso más famoso de la historia del arte europeo; del teórico de arte, arquitecto, escritor y diplomático renacentista Leon Battista Alberti; del escultor, pintor y poeta alsaciano Jean Arp, uno de los miembros destacados del movimiento dadá; del pintor inglés Francis Bacon, tan influyente en el arte actual; del dibujante inglés Aubrey Beardsley, ilustrador de obras de Oscar Wilde y Malory; del escultor barroco Bernini; del imaginativo Hieronymus Bosch, más conocido como El Bosco; del delicado y hábil pintor florentino Sandro Botticelli; de Canaletto, Caravaggio, Cézanne... y un largo etcétera.



El saludo de los embajadores ingleses, det. (Carpaccio). **Galerie dell'Accademia, Venecia.**



LOS ARTISTAS



El salto de Conches (Courbet). Museo de Bella Artes, Besançon.

A

Aalto, Alvar 1898-1976

Alvar Aalto fue uno de los arquitectos más originales y creativos de este siglo. Nació en Kuortane (Finlandia); era hijo de un ingeniero de montes y estudió arquitectura en la Universidad Politécnica de Helsinki. En 1927 ganó un concurso con el proyecto de una biblioteca en Viipuri. Su segunda gran obra de su primer período —el período «blanco»— fue el Sanatorio Paimio (1929-33), edificio de hormigón reforzado de estilo internacional, para el que diseñó también el mobiliario (muebles de madera contrachapada, utilizados aquí por primera vez).
La obra de Aalto destaca por mostrar una gran sensibilidad hacia los materiales naturales, especialmente hacia la madera, que predomina en los pabellones finlandeses de la Exposición de París (1937).
Se aproximó de forma casi instintiva a la creación de formas, lo que evitó que su obra cayera en los clichés arquitectónicos de la época. Aalto consiguió integrar su arquitectura en el paisaje circundante y en la tradición arquitectónica local.
Después de la Segunda Guerra Mundial empezó a construir edificios de ladrillo rojo y madera. Un bello ejemplo del llamado período «rojo» es el Centro Cívico de Säynätsalo (1950-52).
A principios de los años 50 empezó a trabajar en serio en la reforma urbanística de Helsinki. Entre sus proyectos estaba la Escuela Politécnica de Otaniemi (que se empezó a construir en 1955) y el Centro Cultural (1955-58). El edificio principal del Instituto de Tecnología de Otaniemi (construido entre 1961 y 1964) y la Casa de Finlandia en Helsinky se pueden considerar entre sus obras principales.

Abbate, Niccolò dell' 1509-?71

Nacido en Módena, al norte de Florencia, Niccolò dell' Abbate pintó al fresco fundamentalmente temas laicos. Su primera decoración, realizada en la fachada de las Beccherie (1537; en la actualidad se conservan fragmentos en la Galleria Estense de Módena), introduce un tema picante característico de la pintura veneciana: el género erótico. Este tema alcanza una gran elegancia en sus obras del Palazzo Poggi de Bolonia (actualmente la Universidad), pintadas hacia 1550-52. En 1552, quizá recomendado por Primaticcio, Niccolò fue llamado a la corte de Enrique II de Francia. Fue el último pintor italiano de importancia que residió en Fontainebleau, aunque se ha perdido la mayor parte de las obras que ejecutó allí.
Las obras más bellas que nos han llegado de la última década de su vida son dos grandes paisajes pintados sobre lienzos y llenos de fantasías topográficas y artificios luminosos mágicos (Louvre, París, y National Gallery, Londres).

Alvar Aalto: teatro de conferencias del Instituto de Tecnología de Otaniemi, Finlandia; construido en 1964-69.



Abildgaard, Nicolai 1743-1809

El pintor histórico y artista decorativo danés Nicolai Abraham Abildgaard estudió en la Academia Real de Copenhague (1764-67) y en Italia (1772-77). A través del escultor sueco Johan Sergel, al que conoció en Roma, recibió influencias de la obra de Henry Fuseli. En el década de 1780 decoró el palacio de Charlottenburg en Dinamarca, donde destaca por sus figuras neoclásicas y su contribución a las artes aplicadas al diseñar muebles, medallas y esculturas.
Las últimas pinturas de Abildgaard a menudo se basan en los escritos de Apuleyo y Terencio, y, en su relajada elegancia, contrastan con las composiciones más sombrías y drámaticas de su primera época.

Abul Hasan 1589-1616

Nacido en 1589 en la corte imperial mogol de la India, era hijo del pintor persa Aqa Riza. Empezó a trabajar en el período de Akbar, pero se consagró definitivamente durante el reinado de Jahangir (1605-28).
Éste le dio el título de Nadir-al-Zaman («maravilla de la era»), y escribió en su autobiografía que su obra «es perfecta, y su pintura es una de las *obras maestras* de esta época. En la actualidad no tiene rival».
Especializado en retratos alegóricos, estuvo bastante influido por el arte europeo, especialmente por lo que se refiere al tratamiento de la luz y el color. Aunque Abul Hasan no era especialista en historia natural, su cuadro *Ardillas en un árbol chennar* (India Office Library, Londres) es un



Nicolai Abildgaard: *Filoctetes herido*; óleo dobre lienzo; 123 × 174 cm.; 1774-75. Museo Estatal de Arte, Copenhague.

prodigio de observación y sensibilidad, superando incluso a las mejores obras de Mansur. Entre sus principales obras destacan el *Retrato de Jahangir junto a un globo terráqueo* (colección Chester Beatty, National Gallery, Dublín), *Durbar de Jahangir* (c. 1620; Museum of Fine Arts, Boston) y algunas otras que se encuentran en el Museo del Hermitage, en Leningrado.

Adam, Lambert-Sigisbert 1700-59

Lambert-Sigisbert Adam fue al mismo tiempo escultor y director de un gran taller familiar en París, en el que trabajaban también sus hermanos Nicolas-Sébastien (1705-78) y François-Gérard (1710-61). Su padre era el escultor de Nancy Jacob-Sigisbert Adam (1670-1747). Lambert-Sigisbert fue el principal rival de J. B. Lemoyne *el joven* y de Edmé Bouchardon durante el segundo cuarto del siglo XVIII.

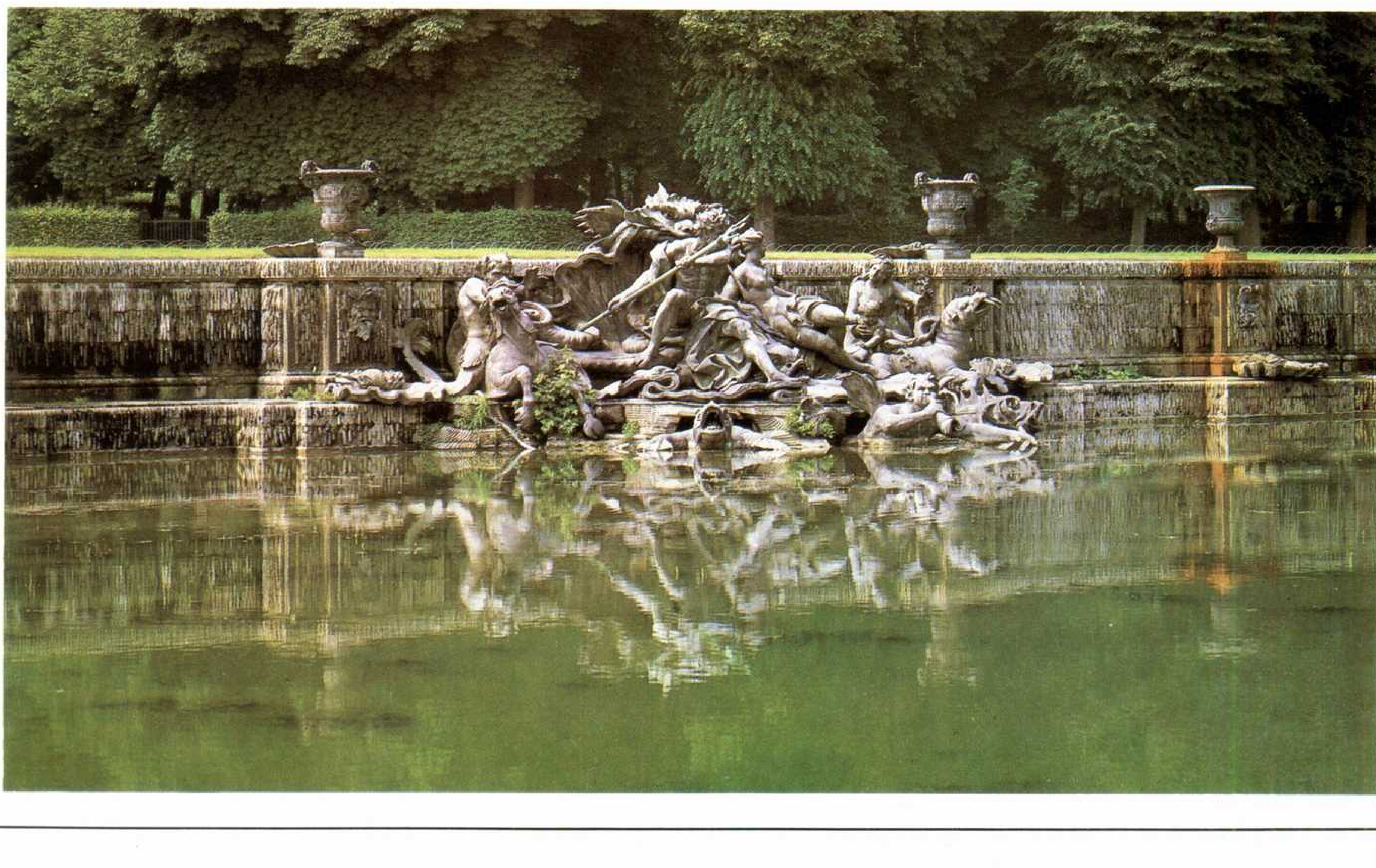
Tras trabajar con su padre en Metz, Adam se trasladó a París (1719). Ganó el *premier prix* de la Academia en 1723, tras lo cual marchó a Roma con Bouchardon. Protegido del cardenal de Polignac y del Papa Clemente XII, se reunieron con él en Roma primero Nicolas-Sébastien (1726) y más tarde François-Gérard. Adam ganó el concurso para la construcción de la Fontana di Trevi, pero no consiguió que le financiaran el proyecto.

En 1733, Adam volvió a París, donde terminó en 1737 su *Neptuno calma las olas* (Museo del Louvre, París). La influencia de Bernini en esta escultura es evidente, pero su exuberancia dramática y su vitalidad compensan su falta de originalidad. El decorativismo excesivo aparece también en el grupo central de *Neptuno y Anfitrite*, ejecutado en plomo por el taller de la familia Adam para el Estanque de Neptuno, en el palacio de Versalles. Este exuberante grupo, acabado en 1740, tuvo gran éxito, y se aplicaron los mismos principios en los que se basa esta obra al busto de *Luis XV como Apolo* (anterior a 1741; terracota; Victoria and Albert Museum, Londres), aunque aquí el resultado obtenido es de una grandilocuencia vacía de contenido. El *Monumento de la reina Catalina Opalinska* (erigido en 1749 en Nôtre-Dame de Bon Secours, Nancy), hecho por Nicolas-Sébastien, es una obra más bella y menos ostentosa.

Adam, Familia siglo XVIII

La familia Adam estuvo formada por destacados arquitectos escoceses. William Adam (1689-1748) fue el principal arquitecto escocés de su generación. Su robusto estilo recuerda al de Vanbrugh (1664-1726), y está perfectamente representado en la Casa

Lambert-Sigisbert Adam: *Neptuno y Anfitrite*, detalle de la fuente de Neptuno en Versalles; plomo; acabada en 1740.



Hopetoun de Midlothian (1723-48). Dos de sus cuatro hijos, Robert (1728-92) y James (1732-94), fueron arquitectos; el nombre familiar se suele asociar principalmente al primero. Robert Adam se estableció en Londres con su hermano James en 1758 y empezó a propugnar inmediatamente una «revolución» en la arquitectura doméstica inglesa.
El nuevo estilo de los hermanos Adam se caracterizaba por una decoración interior intrincada y lineal, inspirada en Pompeya y en los «antiguos» frescos de Rafael y Peruzzi. Los hermanos consiguieron una interpretación libre pero elegante de los órdenes clásicos, defendiendo la captación del «espíritu» de la antigüedad frente a su «imitación servil».

Adams, Robert 1917-

Escultor inglés nacido en Northampton, Robert Adams estudió en la Escuela de Arte de aquella ciudad, donde recibió lecciones nocturnas de 1933 a 1942. Entre 1949 y 1960 dio clases de diseño industrial en la Escuela Central de Arte y Diseño de Londres.
Las primeras esculturas importantes de Robert Adams son tallas en madera y piedra basadas en figuras e influenciadas por reproducciones de obras de Henry Moore y Barbara Hopkins. En 1949 realizó construcciones lineales, verticales y abiertas de varios metales soldados, las cuales se inspiraban en la obra del escultor español Julio González (1876-1942); siguió realizando obras de este tipo hasta 1965.
Los contrastes entre transparencia y solidez resultan muy bellos en sus tallas en madera y en sus esculturas de bronce de principios de los años 50, las cuales consisten en una serie de formas rectilíneas y planos unidos formando atractivas composiciones. Su *Gran Forma de Pantalla, n.º 2* (1962) se encuentra en la Tate Gallery de Londres. A partir de 1963, sus principales obras son abstractas, obtenidas yuxtaponiendo planos sencillos de bronce y acero que tienen aperturas o agujeros.
A partir de 1970 sus esculturas en mármol y bronce pulido introducen superficies curvas.

Aertsen, Pieter 1508-75

El pintor flamenco Pieter Aertsen, probablemente nació en Amsterdam, donde también debió de formarse. En 1535 aparece registrado como maestro en el gremio de artistas de Amberes, si bien al final de su vida regresó a Amsterdam.
Aertsen fue famoso en su día como pintor de retablos de altar, pero la mayor parte de ellos se destruyeron durante la quema de imágenes que tuvo lugar en Amsterdam entre 1560 y 1570. Entre los pocos que han subsistido, destacan algunas tablas que se conservan en el Real Museo de Bellas Artes de Amberes y una *Adoración de los Magos* pintada entre 1555-60 (Rijkmuseum, Amsterdam).
El significado histórico principal de Aertsen es su contribución al desarrollo de pequeños temas de género holandeses (popularizados por el taller de Brueghel) para crear pinturas monumentales a tamaño natural. Sus escenas de campesinos ejecutando labores domésticas y cotidianas refuerzan los detalles del paisaje: éste se aproxima al espectador. Las figuras también están cerca del plano pictórico (con un tamaño equivalente a 1/2 ó 3/4 del real), como en *La panadería* (1560; Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam). En su tratamiento serio y casi triste de las figuras, Aertsen rechaza los comentarios moralizantes o irónicos tan del gusto de Brueghel. Su estilo es más escultórico y más cercano al de la escuela romanista de pintura flamenca.
A veces un tema de género le da pie a desarrollar una escena religiosa, la cual predomina sobre aquél. Por ejemplo, en *La carnicería* (Colección Real de la Universidad de Uppsala), la carne y los utensilios de cocina del fondo meticulosamente ordenados sirven de marco a una representación de *La huida a Egipto* que se ve a través de una abertura en el paisaje del fondo.
Los cuadros de temas de género pintados por Aertsen son un precedente de obras similares realizadas por varios artistas italianos de finales del siglo XVI, entre los que destaca Annibale Carracci. Desde el punto de vista técnico, su pincelada abundante y vigorosa le sitúa en la tradición flamenca que producirá artistas de la talla de Rubens y Jordaens en el siglo XVII.

Agorácrito siglo V a. de C.

La obra del escultor clásico griego Agorácrito pertenece al *estilo ornamentado.* Agorácrito emigró de su Paros natal para trasladarse a Atenas, probablemente para colaborar en la realización de las esculturas del Partenón, y pronto se convirtió en el discípulo favorito de Fidias.
Su estilo constituye, por eso, un desarrollo directo del de su maestro: muestra un especial interés por la representación sensual de ropajes ricamente contrastados que parecen prácticamente independientes del cuerpo humano. A Agorácrito y a su taller se les han atribuido los relieves del parapeto de mármol que rodeaba el templo de Atenea Niké de la Acrópolis (Museo de la Acrópolis, Atenas), y la decoración escultórica del templo de Némesis de Rhamnus.



Agorácrito: estatua de Hera; mármol; copia romana de una versión de finales del helenismo, quizá del original; hacia el 430 a. de C. Museos Vaticanos, Roma.

Una tradición apócrifa cuenta que Fidias realizó las dos obras más famosas de su discípulo: las colosales estatuas de mármol de *Némesis* (en Rhamnus) y de *La madre de los dioses* (en Atenas). Némesis era la diosa griega de la venganza; se pensaba que la estatua, muy adecuadamente, había sido esculpida en un bloque de mármol de Paros abandonado por los persas tras su invasión del Ática. Se cuenta que Agorácrito fue vencido por su rival Alcámenes en un concurso para la ejecución de la estatua de Afrodita en Atenas, y que posteriormente vendió su versión de esta obra a Rhamnus como si fuera una representación de *Némesis*.
Se conservan fragmentos de esta estatua y de su pedestal en el Museo Nacional de Atenas y en el British Museum de Londres; además, hay numerosas copias. La diosa estaba en pie, con un cuenco para libaciones en su mano derecha y una rama de manzano en su izquierda, y su cabeza está ceñida por una corona de ciervos y pequeñas victorias. La firma de Agorácrito se hallaba en una tablilla sobre la rama. La *Madre de los dioses* se describe como sentada en un trono, con una pandereta y flanqueada por leones. Otra obra famosa de este autor fue el grupo de bronce de *Atenea y Hades* (en Coronea), perdido.

Albani, Francesco 1578-1660

Nacido en Bolonia, Francesco Albani estudió con Denys Calvaert (1540-1619) y posteriormente en la Academia Carracci, antes de unirse a Annibale en su estudio de Roma (hacia 1602). Colaboró con Annibale Carracci en la pintura de los frescos de la capilla de San Diego en San Giacomo degli Spagnuoli (1604-07). Entre 1609 y 1615 ejecutó importantes series de frescos, entre ellos las pinturas de techos, en el Palazzo Giustiniani de Bassano di Sutri (1609) y en el Palazzo Verospi (después de 1609). Aunque se adhirió al clasicismo de Domenichino y estuvo influido por Rafael, su estilo es más dulce. Regresó a Bolonia en 1616, tras lo cual pasó una breve temporada en Roma hacia 1620. Sus últimas obras importantes son pequeños cuadros idílicos de temas mitológicos y alegóricos sobre un fondo de paisaje.

Albers, Josef 1888-1976

El pintor y dibujante americano Josef Albers nació en Bottrop, Alemania. Sus primeras obras siguen la tradición de Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff. En 1920 entró en la escuela de la Bauhaus en Weimar, donde fue profesor de 1923 a 1933. Al ser cerrada la escuela por los nazis en 1933, emigró a los Estados Unidos. Al principio dio clases en el Black Mountain College de Carolina del Norte (1933-49), y posteriormente fue director del Departamento de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Yale (1950-58). Albers destaca por sus famosas series de cuadros y litografías basadas en el cuadrado, figura con la que forma armonías cromáticas muy bellas. *Homenaje al cuadrado*, su serie más conocida (Tate Gallery, Londres, y muchas otras galerías), desarrolla su interés en la abstracción, que se inició en los años 20. Entre las obras de Albers hay muebles: diseñó una silla muy original para su fabricación en serie.

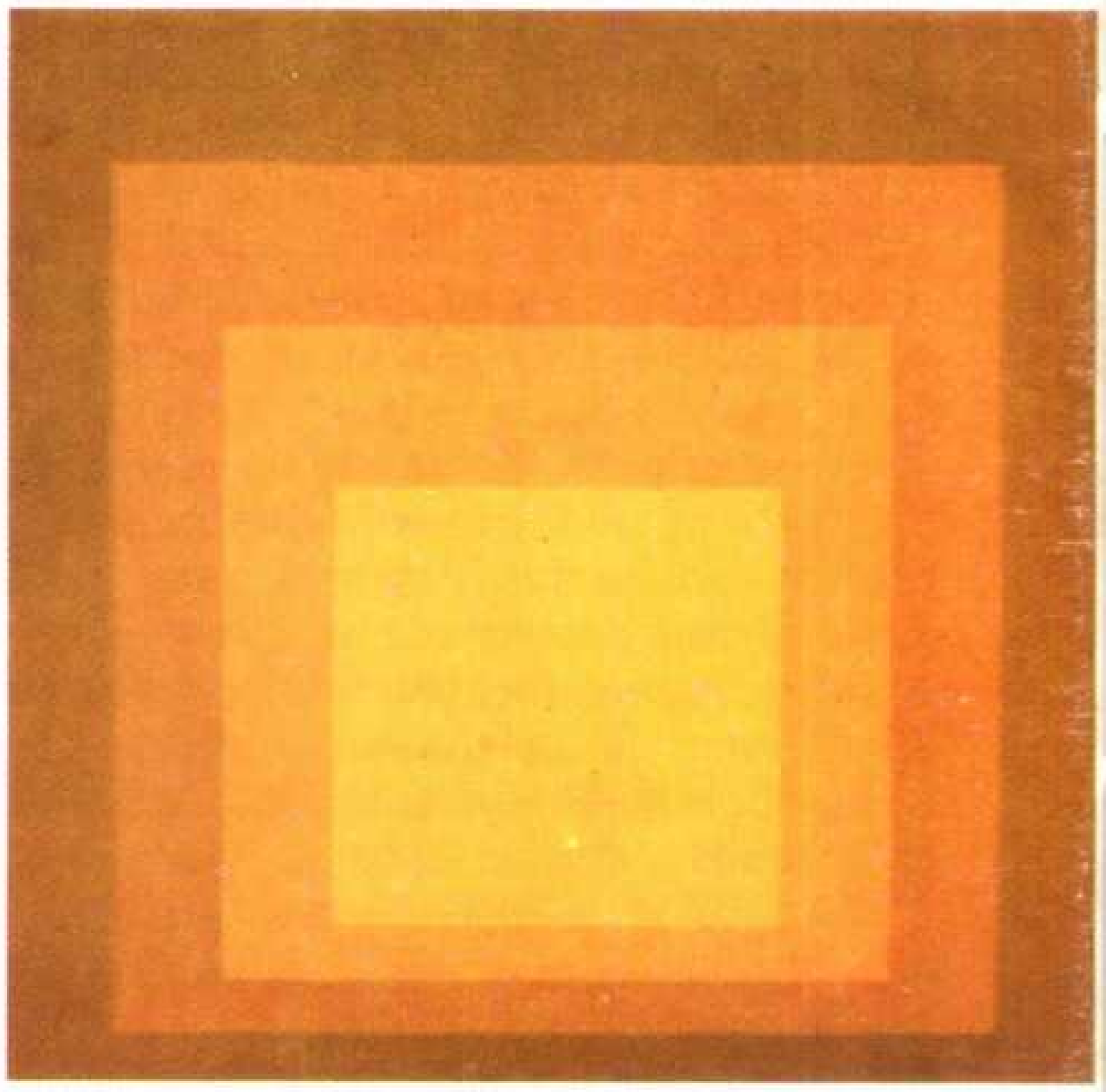
Alberti, Leon Battista 1404-72

El teórico del arte, arquitecto, escritor y diplomático italiano Leon Battista Alberti probablemente nació en Génova. Era hijo ilegítimo del florentino Lorenzo Alberti, que se había exiliado en 1401. Recibió una educación humanista de parte de Gasparino de Barzizza (1359-1431) en Padua, estudió derecho en la Universidad de Bolonia y entró en órdenes menores y llegó a ser funcionario papal. Permaneció en este servicio durante la mayor parte de su vida; aunque vivió principalmente en Roma, sus deberes le llevaron a numerosas ciudades italianas e incluso hasta los Países Bajos.
A lo largo de su vida, Alberti escribió obras de teatro, ensayos filosóficos, tratados y cartas sobre una gran variedad de temas.
Entre los años 1434 y 1436 estuvo en Florencia, que, según parece, consideró siempre su hogar (a pesar de su vida cosmopolita), y durante este

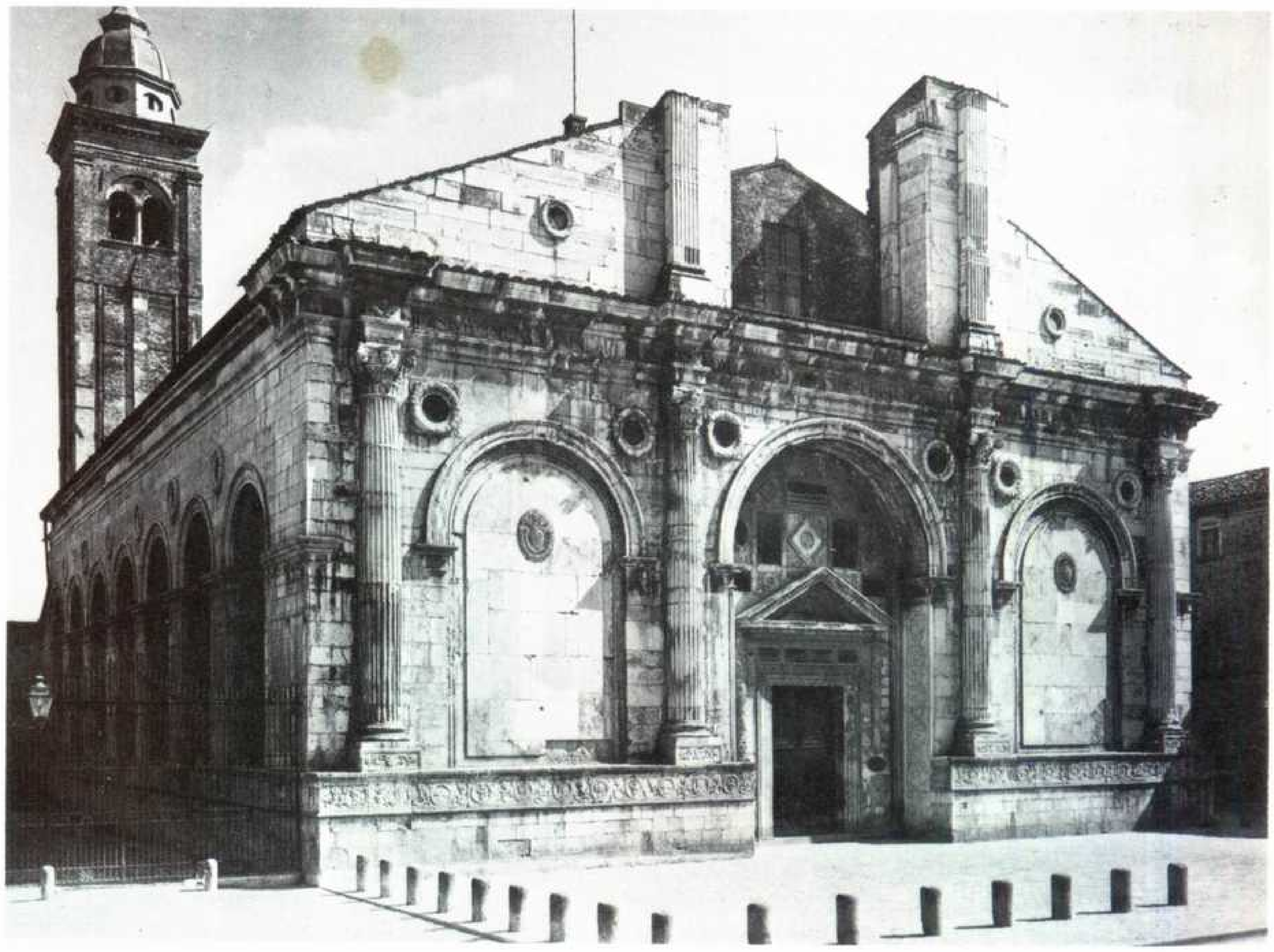
Francesco Albani: *La Tierra*, de *Las cuatro estaciones*; óleo sobre lienzo; diámetro: 180 cm.; c. 1625-35. Galleria Sabauda, Turín.



período empezó a manifestarse su interés por las artes visuales. El tratado *Della Statua* (Sobre la escultura), de fecha desconocida, fue probablemente su primera obra en este campo. En ella, Alberti recomienda al escultor que se guíe tanto por la observación de la naturaleza como por el estudio académico, con conocimientos de la teoría de las proporciones. También contiene la primera definición conocida de la escultura como un proceso aditivo (el modelado) o substractivo (la talla).
Su segundo tratado, más famoso y ambicioso, *Della Pittura* (Sobre la pintura), fue escrito en latín en 1435 y se tradujo al italiano al año siguiente. Dividido en tres libros, describe la técnica de perspectiva basada en un único punto de vista, la teoría de las proporciones humanas, la composición y el uso del color, y estudia la naturaleza de la belleza y el comportamiento apropiado de un artista. Cuando se compara con tratados anteriores, *Della Pittura* resulta ser una obra fundamental, ya que es el primer tratado renacentista sobre el arte. Aunque en parte es una utopía humanista repleta de referencias clásicas, es también un manual de trabajo. Como demuestran la dedicatoria de la obra a Brunelleschi y las referencias de Alberti a Massaccio, Donatello, Luca della Robia y Ghiberti, el libro es una codificación de la práctica artística florentina de aquel momento. En ciertos aspectos, especialmente en sus observaciones sobre la perspectiva aérea, la teoría de Alberti se adelantó al arte de sus contemporáneos. Su afirmación, al principio del libro primero, de que debía ser juzgado más como un pintor que como un matemático es la única prueba que tenemos de que Alberti fue pintor. Aunque no se ha conseguido identificar ninguna obra suya, no hay razón para dudar de su afirmación.
Parece ser que Alberti empezó a dedicarse a la arquitectura a partir de 1440. Su tratado *De Re Aedificatori* (Sobre la arquitectura) prácticamente fue terminado en 1452. Apoyándose en una lectura crítica de Vitrubio y demostrando un conocimiento absoluto de las obras clásicas, formuló la primera teoría coherente desde la antigüedad de la utilización de los cinco órdenes, relacionando el orden elegido con el destino del edificio. También formuló una teoría lúcida de la belleza arquitectónica, la cual depende, según Alberti, de la relación armónica entre ciertas proporciones fijas, mitigada por elementos decorativos. Este libro es el primer tratado completo de arquitectura del Renacimiento, por lo que en muchos aspectos resulta comparable al anterior, *Della Pittura*, pero fue un trabajo de investigación más original y ejerció más influencia.
Parece ser que por estos años Alberti fue nombrado consejero de urbanística del Papa y conservador oficial de ruinas clásicas. Su primer encargo arquitectónico conocido fue ejecutado hacia 1450 para Segismundo Malatesta, señor de Rímini. Este príncipe, que estaba tan imbuido de cultura clásica como el propio Alberti, deseaba convertir la iglesia gótica de San Francisco de Rímini en un espléndido mausoleo para él y su corte. Enfrentado con tamaña empresa, Alberti dio una solución al mismo tiempo ingeniosa y sencilla. Conservado, con pequeñas modificaciones en la decoración, el interior, encerró los viejos muros exteriores en una concha arquitectónica. La fachada se transformó en el frontón de un templo clásico que incorporaba la estructura de un arco de triunfo, y los laterales se cubrieron con arcadas alternadas con nichos abovedados. Los muros se elevaron a una altura suficiente para esconder la estructura gótica anterior. Parece ser que el crucero debía, según el proyecto, estar coronado por una gran cúpula semiesférica, pero nunca se llegó a construir. A pesar de no llegarse a completar, la iglesia es una evocación austera de la antigüedad romana que no tiene



Josef Albers: *Saliendo en amarillo*, de la serie *Homenaje al Cuadrado*; óleo sobre tabla; 76 × 76 cm.; 1964. Tate Gallery, Londres.



Leon Battista Alberti: exterior del templo Malatestiano de Rimini (anteriormente de San Francisco); la reconversión se comenzó hacia 1450.

parangón con ninguna otra del Quattrocento.
Poco después, se le encargó a Alberti completar la fachada de la iglesia de Santa Maria Novella en Florencia. Incorporando la arcada gótica del piso inferior, Alberti dio una monumentalidad impresionante a la fachada con la adición de una gran puerta central arqueada, flanqueada por grandes pilares laterales y coronada por un elevado cuerpo superior.
Al igual que en Rímini, el resultado recuerda a los arcos de triunfo clásicos. En el cuerpo superior repitió el motivo de una ventana circular rodeada de elementos ortogonales. Decorada con pilastras y coronoda por un frontón, parecía la fachada de un templo. La diferencia de altura entre este cuerpo y las naves laterales se enmascaraba mediante dos grandes volutas. En Santa Maria Novella, Alberti creó una bellísima fachada de estructura clásica con los elementos formales toscanos tradicionalmente utilizados en otros edificios existentes. El verdadero genio de su proyecto consiste en que el resultado es convincente desde el punto de vista estético y en ningún momento parece un compromiso.
Los últimos dos proyectos de iglesias ejecutados por Alberti eran de nueva planta, y fueron encargados por Ludovico Gonzaga, señor de Mantua. El primero, la iglesia de San Sebastián, se empezó a construir en 1460, pero nunca se llegó a terminar. Se concibió como un cubo central coronado por una enorme bóveda y encerrado en una cruz griega. Tres brazos terminaban en ábsides, y el cuarto terminaba en una fachada con entablamento partido y frontón. El cuerpo principal se eleva formando una cripta, la cual da un extraño carácter a la fachada. Probablemente, ésta habría sido enmascarada por una gran escalinata que uniera la fachada con el nivel de la calle, pero nunca se llegó a construir.
La segunda iglesia, de San Andrés, se empezó a edificar en 1470 y se completó, siguiendo el proyecto de Alberti, tras la muerte de éste. Con planta de cruz latina, la iglesia estaba coronada por una gran bóveda de medio cañón artesonada. Este artesonado se repite en las capillas laterales, en el atrio de entrada que domina la fachada y en el bello ventanal que está sobre el majestuoso frontón principal y sus columnas gigantescas. Ambas iglesias tienen un diseño muy poco convencional, aunque revelan una deliberada aplicación de la teoría de la proporción y el empleo de numerosos elementos de la antigüedad estrechamente relacionados con las teorías expresadas en *De Re Aedificatoria*.
Además de estas obras, Alberti diseñó el Palazzo Rucellai y la pequeña capilla del Santo Sepulcro (Capilla Rucellai) en la iglesia adyacente de San Pancracio. En conjunto, su obra no es muy numerosa, pero sí muy significativa. Con su indiscutible conocimiento de la antigüedad clásica, Alberti consiguió trascender sus modelos. Haciendo esto, proporcionó una base segura a la arquitectura europea. Si a ello se añaden sus obras literarias, especialmente sus tratados sobre escultura y pintura, vemos que su contribución a la cultura del Renacimiento se puede considerar inmensa. A Alberti se le suele considerar la personificación del *uomo universale*, pero el rango y cualidad de sus actividades no son típicos ni de su época ni de ninguna otra.

Alcámenes siglo V a. C.

El escultor clásico griego Alcámenes procedía de Atenas o Lemnos, y fue miembro de la Escuela Ática. Se dice que ganó un concurso contra Agorácrito para la ejecución de una estatua de Afrodita para la ciudad de Atenas. La tradición medieval decía que también había competido con Fidias para la construcción de una *Athená Prómachos* de bronce. Fue una de las personalidades artísticas más fuertes de su época: los griegos le atribuyeron obras cuyas fechas oscilaban entre el 480 y finales del siglo V. Es posible que trabajara en los frontones del templo de Zeus en Olimpia (468-456 a. de C.) siendo joven, y que colaborara posteriormente en el Partenón.
Alcámenes produjo numerosas estatuas de culto para los templos de Atenas: entre ellas destaca un *Dióniso* de oro y marfil y un grupo en bronce de *Atenas y Hefesto*, en el que se disimula el pie cojo de Hefesto mediante ropajes caídos. También esculpió un *Ares*, identificado en la actualidad como el prototipo del *Ares Borghese* (Louvre, París). Su estatua de Afrodita, que estaba en los «Jardines» (un suburbio de Atenas), fue muy elogiada por sus bellas manos, y se atribuyó a Fidias el acabado. Una copia de esta estatua —perdida en la actualidad— podría ser una figura de mármol que se mantiene en pie lánguidamente, con las piernas cruzadas, apoyada en una columna parcialmente cubierta por sus ricos ropajes.
Algunas de las esculturas de Alcámenes combinan elementos arcaicos con otros originales, siguiendo la tendencia de la época. Creó un tipo muy imitado de *Hécate*, con tres cuerpos, con vestidura arcaica rodeando una columna, que estuvo en el baluarte del templo de Atenea Niké en la Acrópolis. En Éfeso y Pérgamo se han encontrado copias de una cabeza de Hermes sobre una columna atribuida a Alcámenes. Otra obra austera del mismo artista es el grupo votivo de mármol que presenta a Procne contemplando el asesinato de su hijo Itis; este grupo aún continúa en la Acrópolis en una copia realizada probablemente por uno de sus discípulos.

Aldegrever, Heinrich 1502?-55/61

El pintor y grabador alemán Heinrich Aldegrever nació en Paderborn.
Se trasladó a Soest hacia el 1527 y allí pintó las contraventanas y las *predellae* del retablo de la Wiesenkirche. En esta obra se observan influencias indiscutibles de Durero, y quizá haya algo de cierto en lo que dijo Van Mander en el siglo XVII: que Aldegrever había pintado un retablo en la ciudad natal de Durero, Nuremberg. Su obra gráfica —fundamentalmente grabados— muestra una mayor versatilidad, e influencias alemanas e italianas muy diversas. Su producción incluye escenas del Antiguo Testamento, dibujos de obras de la antigüedad y retratos, entre los que destaca y del duque Guillermo de Clèves y de dirigentes anabaptistas.

Aleijadinho 1738-1814

El gran escultor y arquitecto brasileño Antonio Francisco Lisboa es más conocido por su seudónimo, «O Aleijadinho» o «El Tullidito». Era mulato, hijo del arquitecto portugués Manuel Franciso Lisboa. Aleijadinho es el representante más importante del estilo rococó en América; trabajó en la provincia de Minas Gerais, floreciente en el siglo XVIII con la fiebre del oro y los diamantes. Diseñó, construyó y decoró la iglesia de São Francisco en Duro Petro (1766-94), que es uno de los pocos ejemplos que hay de edificios construidos en un estilo completamente unificado. Sus



Aleijadinho: el Profeta Oseas, detalle de uno de los 12 profetas esculpidos para la iglesia del Bom Jesus de Matozinhos, en Cogonhas do Campo, Brasil; 1800-05.

esculturas incluyen imágenes de la Pasión (1797-1799) para procesiones y 12 estatuas al aire libre, dinámicas y muy bellas, de los profetas (1800-05) para el Bom Jesus de Matozinhos, en Cogonhas do Campo. Sus sencillos y dignos interiores rococó suelen presentar columnas rectas y ornamentos refinados.

Algardi, Alessandro 1598-1654

El escultor italiano Alessandro Algardi nació en Bolonia. Para alguien educado en una ciudad sin piedra local, el inclinarse, en escultura, hacia el modelado parece natural y fue tan fundamental para su arte como el apoyo de clientes boloñeses para su carrera.
Algardi estudió en el taller del pintor Lodovico Carracci y en el del escultor Giulio Cesare Conventi, con el cual colaboró en la ejecución de las estatuas de estuco de los cuatro santos patronos de Bolonia para el Oratorio de Santa Maria della Vita. A los 19 años fue a Mantua, donde trabajó para el duque y se familiarizó con las obras de arte de la antigüedad, de las que era conservador, y con las pinturas de Giulio Romano (c. 1499-1546).
En 1625, tras una breve visita a Venecia, marchó a Roma, donde el ambiente artístico estaba dominado por Bernini. Durante muchos años, Algardi se ganó la vida restaurando antigüedades y produciendo pequeñas esculturas de bronce o metales preciosos. Su primer encargo de importancia fue el sepulcro del Papa Leon XI para la Basílica de San Pedro (1634-44), seguido por el sepulcro en mármol de *San Felipe Neri* para la sacristía de la Vallicella (1635 ?-46).
En Roma, varios rivales suyos dudaron de su habilidad para trabajar el mármol. Para acallar sus habladurías esculpió *El sueño* (1636?) en piedra de toque negra, mucho más dura que el mármol (Museo e Galleria Borghese, Roma). Al mismo tiempo, ejecutó para el altar central de la iglesia de San Paolo in Bologna un grupo en mármol de dos figuras sobre el tema de *La decapitación de San Pablo.*
Al ser elegido Inocencio X en 1644 y caer en desgracia Bernini, Algardi pudo demostrar su talento más libre y abundantemente. Esculpió el retablo en altorrelieve de *León y Atila* para San Pedro (1646-53), el grupo de altar de *San Nicolás de Tolentino* (comenzado en 1651) y el modelo en tamaño natural del retablo del *Milagro de Santa Inés* (Vallicella, Roma), que no se llegó a ejecutar. También diseñó los delicados relieves en estuco de la Villa Pamphili, que tanto influyeron en los artistas neoclásicos de la generación de Robert Adam.
A lo largo de toda su vida Algardi talló numerosos bustos funerarios, caracterizados por un sentimiento de solidez y una sensibilidad por la textura de los materiales y el detalle que les confieren un naturalismo absoluto: en pocas palabras, parece que están vivos.
Al ser el principal rival de Bernini, a menudo se considera a Algardi como un clasicista, y ciertamente sus grandes esculturas en mármol blanco carecen de dramatismo y pueden resultar frías en su huida de los efectos más espectaculares del barroco. Pero muestra un talento muy original e incluso humorístico en su ornamentación decorativa. Su búsqueda de una belleza sin afectación, su sentido de la delicadeza y la elegancia se ven mucho más claramente en sus obras de circunstancias, como el catafalco Fachinett (1644) y los numerosos relieves y estatuillas de bronce que modeló a lo largo de toda su carrera.

Allston, Washington 1779-1843

Washington Allston fue el primer paisajista romántico importante de los Estados Unidos. Nacido cerca de Charleston (Virginia), marchó a Londres en 1801 a estudiar con Benjamin West. De 1803 a 1808 viajó por Europa con otro norteamericano, John Vanderlyn, estudiando con gran atención lo atesorado en el Louvre, lleno por entonces de obras expoliadas por Napoleón a los países conquistados. Su gusto iba de Claudio de Lorena a Salvatore Rosa, Fuseli y Turner; la obra de este último pudo influir en el cuadro de Allston *Tempestad en el mar* (1804; Museum of Fine Arts, Boston). Allston volvió en 1818 a América, donde fracasó como pintor de temas históricos, y se convirtió finalmente en uno de los precursores de la Escuela del Río Hudson.

Alma-Tadema, Sir Lawrence 1836-1912

El pintor Sir Lawrence Alma-Tadema nació en Holanda, pero se nacionalizó inglés. Se formó en Amberes, donde empezó a pintar copiando obras holandesas del siglo XVII; más adelante se centró en temas de la historia merovingia, como *Venantius Fortunatus* (1862; Museo de Dordrecht). Posteriormente fue tratando con más frecuencia temas de la antigüedad (en algunos casos, de Egipto; normalmente, del clasicismo grecorromano) para escenas de género o temas históricos. Estas obras, brillantes desde el punto de vista técnico, reflejan sentimientos modernos en ambientes generales e históricos. Un ejemplo de lo primero es *Aquí está,* pintado en 1875 (Walter Art Gallery, Liverpool), y uno de lo segundo es *El Mercado de las Flores de Roma,* de 1868 (City of Manchester Art Gallery). Hay obras en cierta medida pornográficas, como *Su costumbre favorita* (1909; Tate Gallery, Londres), que fueron muy populares en su momento, pero esto no debe oscurecer la concienzuda habilidad del artista.

Almonacid, Sebastián de c. 1460-1526

Sebastián de Almonacid nació en Torrijos, cerca de Toledo, y se convirtió en una de las principales figuras de la transición al Renacimiento en la escultura española. Sus cuatro obras más importantes son la puerta

del claustro de la catedral de Segovia (que terminó en 1487), el sepulcro del condestable Don Álvaro de Luna y su mujer, el altar mayor de la catedral de Toledo (hacia 1505) y el monumento al cardenal Alonso Carrillo de Acuña (muerto en 1482) en Alcalá de Henares. Probablemente es erróneo atribuirle el famoso *Doncel de Sigüenza*, que se encuentra en la catedral de Sigüenza. Su estilo tiene influencias flamencas, quizá por haber conocido en Toledo a artesanos de formación flamenca.

Altdorfer, Albrecht c. 1480-1538

Pintor alemán nacido en Ratisbona, hijo de un ilustrador de manuscritos. Entre sus primeras obras fechadas que han llegado hasta nosotros hay dibujos del año 1506, en uno de los cuales aparecen representadas la musas danzantes del *Parnaso* de Mantegna. Otras influencias italianas que se muestran en su obra incluyen los grabados que reproducen la arquitectura de Bramante. Sus pinturas de espacios arquitectónicos son siempre empíricas: *El nacimiento de la Virgen* (1520-25; Alte Pinakothek, Munich) ocurre en una iglesia, pero sólo el coro de ángeles da verosimilitud a lo que, de otra manera, sería simplemente una acumulación de columnas y capillas laterales.
La principal contribución de Altdorfer a la historia de la pintura europea son sus bellos e imaginativos paisajes. Dos viajes por el Danubio, hechos entre 1503 y 1505 y en 1511, fueron determinantes para su estilo y le pusieron en contacto con la escuela de paisajistas del Danubio. Sus primeras obras, como *San Juan Evangelista* y *San Juan Bautista* (c. 1510; Alte Pinakothek, Munich), muestran un denso paisaje que domina sobre las figuras. Quizá como respuesta a la influencia de Cranach, Altdorfer aumentó el tamaño y los temas de sus obras hacia 1515. Sus figuras se estilizan. En 1518 terminó el retablo del altar mayor de la iglesia de San Florián, cerca de Linz. En la tabla de *La resurrección de Cristo* (también en San Florián), el escenario cavernoso y las figuras de brillantes colores iluminados por la presencia de Cristo constrastan con el paisaje del fondo, con un cielo tormentoso. Altdorfer capta perfectamente el vigoroso estilo, con una fuerte carga emocional, de las primeras pinturas religiosas de Cranach.
El predominio de la naturaleza sobre el hombre es una constante en la obra de Altdorfer. En su *Natividad* (c. 1515; Staatliche Museen, Berlín) la vegetación invade las ruinas de madera y ladrillo en las que se resguarda la Sagrada Familia. El fuerte contraste de luz y sombra se acentúa mediante conseguidos efectos lumínicos en los muros y el follaje. En la obra maestra de sus últimos años, la *Batalla de Alejandro* (1529; Alte Pinakothek, Munich), se ve el campo de batalla desde gran altura, con el paisaje extendiéndose hacia un infinito azul en el que el cielo



Allesandro Algardi: *León y Atila;* relieve en la Basílica de San Pedro, mármol; proyecto de 1646; relieve de 1646-53. Ciudad del Vaticano, Roma.

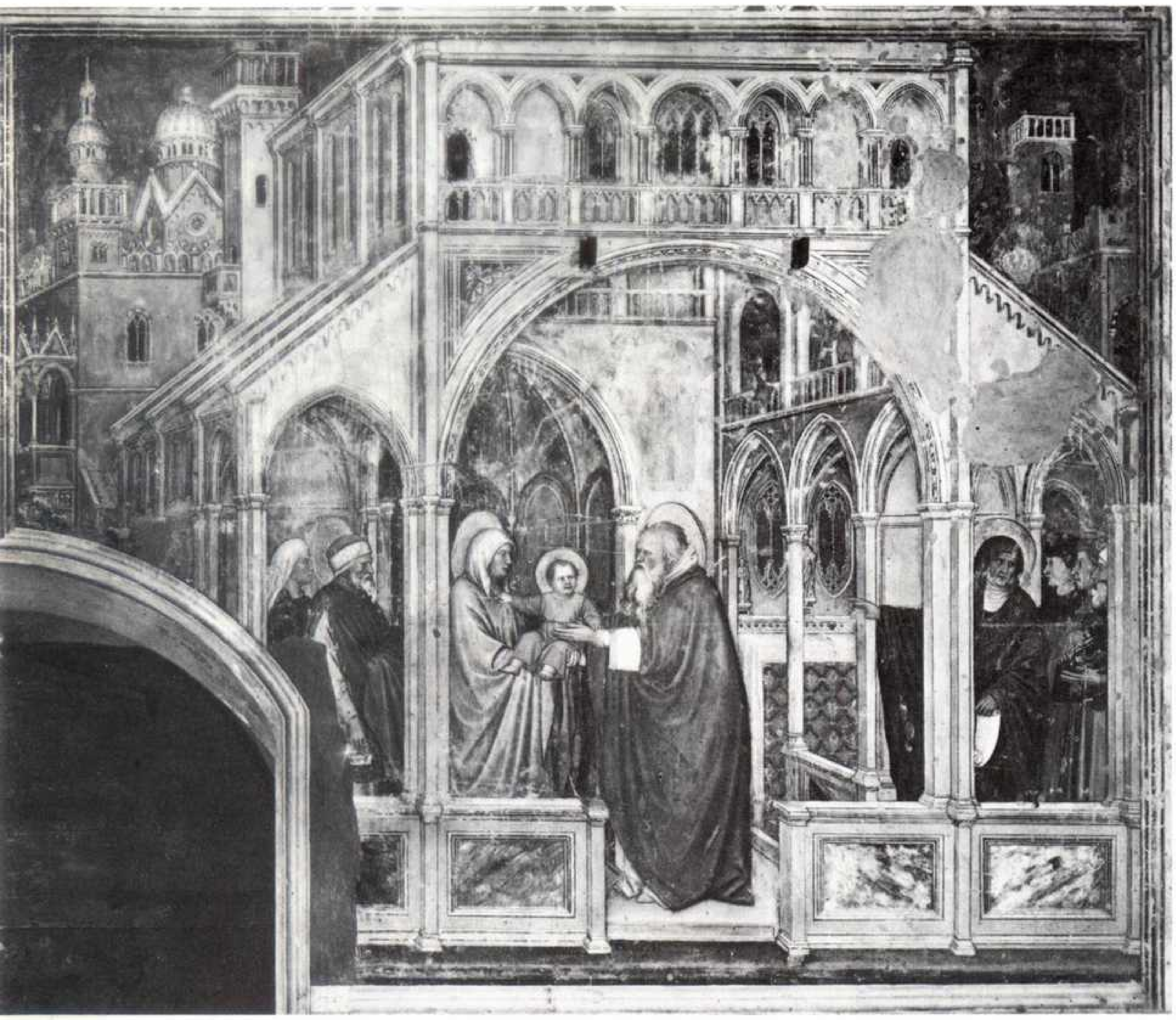
y el horizonte montañoso se encuentran. El artista evita la confusión provocada por una multitud de figuras mostrando claramente la dirección tomada por la batalla. El resultado final se cuenta en una inscripción que domina la escena, que apunta hacia Alejandro, y se sugiere mediante un sol poniente por el lado de los futuros vencedores. En cuadros menos ambiciosos Altdorfer crea unos paisajes que se pueden considerar entre los más puros del arte del norte de Europa, entre ellos, el *Paisaje con puentecillo* (c. 1518-20; National Gallery, Londres), en el que sólo una lejana iglesia sugiere la presencia del hombre.
La producción de Altdorfer es pequeña: pintó poco hacia el final de su vida, cuando sus deberes como concejal de Ratisbona le impidieron dedicarse a la pintura. En 1535 fue a Viena a explicar las opiniones religiosas de su ciudad a las autoridades. Murió en Ratisbona en 1538.

Altichiero fl. 1369-90

Altichiero y Avanzo son los dos nombres asociados a la decoración al fresco de la Capilla de Santiago en la Iglesia del Santo de Padua y del Oratorio de San Jorge, próximo a la anterior. Documentos descubiertos recientemente, sin embargo, demuestran que estas obras fueron ejecutadas sólo por Altichiero. Su gran personalidad artística se conoce bien. Avanzo, por tanto, pudo ser uno de los varios pintores que simplemente le ayudaron, y su figura permance en la sombra. Debería empezar a excluirse de la obra de Altichiero. Este pintor nació en Verona, pero probablemente se formó en Toscana y fue uno de los pintores del norte de Italia más dotados e interesantes de este período. Hay documentos que demuestran que estaba en Verona en 1369, pero su principal fresco en esta ciudad, pintado para la Capilla Cavalli de la iglesia de Santa Anastasia, más bien debe fecharse hacia 1386-89. Entre ambas fechas, probablemente estuvo trabajando en Padua. Se le pagó por pintar la Capilla de Santiago en 1379 y por el Oratorio de San Jorge en 1384. Literalmente, toda la Capilla de Santiago está recubierta de pinturas, dando una gran impresión de decorativismo al combinarse con el mármol blanco y rojo del suelo y la fachada y con las esculturas de Andriolo dei Santi. Las dos *Crucifixiones* —pintadas una para aquí y la otra para el Oratorio— tienen un gran naturalismo y numerosos detalles realistas. Altichiero estuvo muy influido por Giotto, si bien sus escenas se caracterizan más por su realismo anecdótico y completa arquitectura que por la potencia dramática típica de Giotto.
Destaca su interés por el estudio de la antigüedad clásica, y es fácil descubrir en su obra intereses similares a los de los artistas del primer Renacimiento, como Donatello y Mantegna, que trabajaron en Padua apenas una generación después de su muerte, ya que Donatello fue a Padua en 1443, requerido por los florentinos que allí residían.



Albrecht Altdorfer: *Natividad*; tabla de tilo; 36 × 25 cm.; c. 1515. Staatliche Museen, Berlín Oeste.



Altichiero: *La presentación en el templo*; fresco; c. 1384. Oratorio de San Jorge, Padua.

Amaral, Tarsila do 1896-1973

La pintora y escultora brasileña Tarsila do Amaral nació en Sao Paulo; estudió allí con Pedro Alexandrino en 1917, y en la Académie Julian de París a partir de 1920. En la capital de Francia conoció a Léger, Lothe y Gleizes, los cuales la orientaron hacia el cubismo clásico. Al regresar a Brasil en 1924, no trabajó sólo como pintora, sino también como promotora del arte moderno. Hizo exposiciones en París y Sao Paulo. Fue una hábil colorista que adaptó el cubismo para crear formas sencillas y atrevidas y desarrolló temas brasileños. A partir de los años 40, fue cada vez más vanguardista: envió obras a la Primera y Segunda Bienal de Sao Paulo, y en la Séptima Bienal de 1963 expuso cincuenta y una obras en una sala especial. Su famoso cuadro *EFBG* (1924) se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo.

Amasis, Pintor de
c. 560-525 a. de C.

Amasis fue un ceramista ateniense de vasos de figuras negras y probablemente fue el padre del ceramista Kleofrades. Ocho vasos completos llevan su firma: «hecho por Amasis». Éstas y más de otras noventa piezas fueron pintadas por un hombre, probablemente por el propio ceramista Amasis, pero al faltar la firma del pintor debemos limitarnos a llamarle «el Pintor de Amasis». Amasis es una helenización del nombre egipcio «Ahmosis»; aparte de ésta, hay otras razones para suponer que nació en Egipto: en efecto, introdujo en Atenas el llamado alabastron, equivalente en arcilla de una forma egipcia hecha en alabastro; y su rival Exekias llamó a dos hombres negros de sus ánforas «Amasis» y «Amasos».
Trabajó durante muchos años, y prácticamente en cada período de su producción predomina una forma. Sus primeras cerámicas son ánforas decoradas con figuras situadas formando una estructura centrípeta. Una bella ánfora que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York muestra a un guerrero afligido y, frente a él, a una robusta dama sosteniendo su lanza y su *aryballos*. Rodeando a la pareja, como un paréntesis dentro de otro, hay dos alegres jóvenes que recuerdan a los *kouroi* contemporáneos. Las lustrosas figuras negras están en una agradable tensión, y sus rasgos son precisos y elegantes.
Una ánfora algo posterior que se conserva en el Antikenabteilun de Berlín muestra *La presentación de Heracles a Olimpo*, y también es muy representativa de la primera época del pintor. La composición tiene menos figuras que la obra anterior, y el centro de atención (Zeus) está desplazado hacia el borde de la escena. La atmósfera de ésta es cálida y afectuosa: Zeus, vestido de manera familiar, charla con Hermes; a continuación está Atenea y un joven desnudo, con un Heracles impaciente entre ellos. Para el Pintor de Amasis, la majestuosa presentación resulta una reunión familiar casual, completada con la presencia de dos inquietos perros.
Sus pequeños jarrones, posteriores a las ánforas, también tienen una gran calidad y revelan el trabajo de un buen miniaturista con un acusado sentido de la decoración. Las formas son muy bellas, y acompañan a figuras elásticas, precisas y ordenadas, desnudas o vestidas con ropajes plegados y llenos de color. Algunas escenas inusuales representadas en estos pequeños jarrones, como la procesión de una boda con antorchas (Metropolitan Museum, Nueva York) o mujeres que trabajan y cardan la lana (Metropolian Museum, Nueva York), alternan con escenas cotidianas de jóvenes alados y jinetes (Museo Nacional, Atenas), combates cruentos (Museo Haaretz, Tel Aviv) y Dióniso con sus acompañantes (Cabinet des Médailles, París).
Al Pintor de Amasis le encantaba pintar sátiros y ménades, y, en contraste con el serio Exequias, Dióniso era su dios preferido. Una ánfora posterior que se conserva en el Antikenmuseum de Basilea muestra al autor en su elemento: sátiros barbudos vendimiando, supervisados por Dióniso. Un velludo y panzudo sátiro aparece en una tinaja, pisoteando las resbaladizas uvas mientras intenta mantenerse en equilibrio. El nuevo vino sale de la tinaja y cae en un recipiente enterrado en el suelo. Enfrente de él, otro sátiro echa agua a la tinaja mientras bebe vino de una jarra. Dióniso sostiene su cántaro para que se lo llenen,

mientras otro sátiro detrás de él le toca al oído con la flauta una melodía. A la derecha, una fogosa pareja corre abrazada. La cara, los brazos y los pies de la ménade están perfilados con pintura negra (al igual que varias otras figuras femeninas posteriores): una demostración de su papel consciente en el desarrollo de la técnica de figuras rojas. Sus últimas obras son ánforas de cuello largo, decoradas con dos o tres figuras grandes y con espirales bajo las asas. El ánfora con Aquiles recibiendo la armadura de Tetis (Museum of Fine Arts, Boston) es un buen ejemplo de su último período: la antigua alegría prácticamente ha desaparecido, dando paso a una noble atmósfera de figuras heroicas llenas de majestuosidad y gravedad. Pero estas últimas pinturas serias parecen más inspiradas en su colega Exekias que una expresión natural de la personalidad del Pintor de Amasis. Las figuras de Exekias representan pasiones profundas, quizá el pensamiento de la muerte; por el contrario, las figuras del Pintor únicamente parecen representar la alegría de vivir.

Amberger, Christoph c. 1505-62

El pintor alemán Christoph Amberger nació en Augsburg, donde quizá le enseñó a pintar su suegro, Leonard Beck, y donde aparece registrado como maestro en 1530. Fue un retratista de éxito, primero en el estilo de Augsburgo, iniciado por Hans Burgkmair el Viejo —como en el retrato de *Carlos V* (1523; Staatliche Museen, Berlín)—, y posteriormente en un estilo influido por la pintura veneciana. Las visitas de Tiziano y Paris Bordone a Augsburgo hacia 1545 probablemente influyeron en obras de Amberger como el *Retrato de Christoph Fugger* (Alte Pinakothek, Munich), donde éste aparece de tres cuartos ante un nicho y una cortina, siguiendo el estilo veneciano de la época.

Amigoni, Jacopo 1682-1752

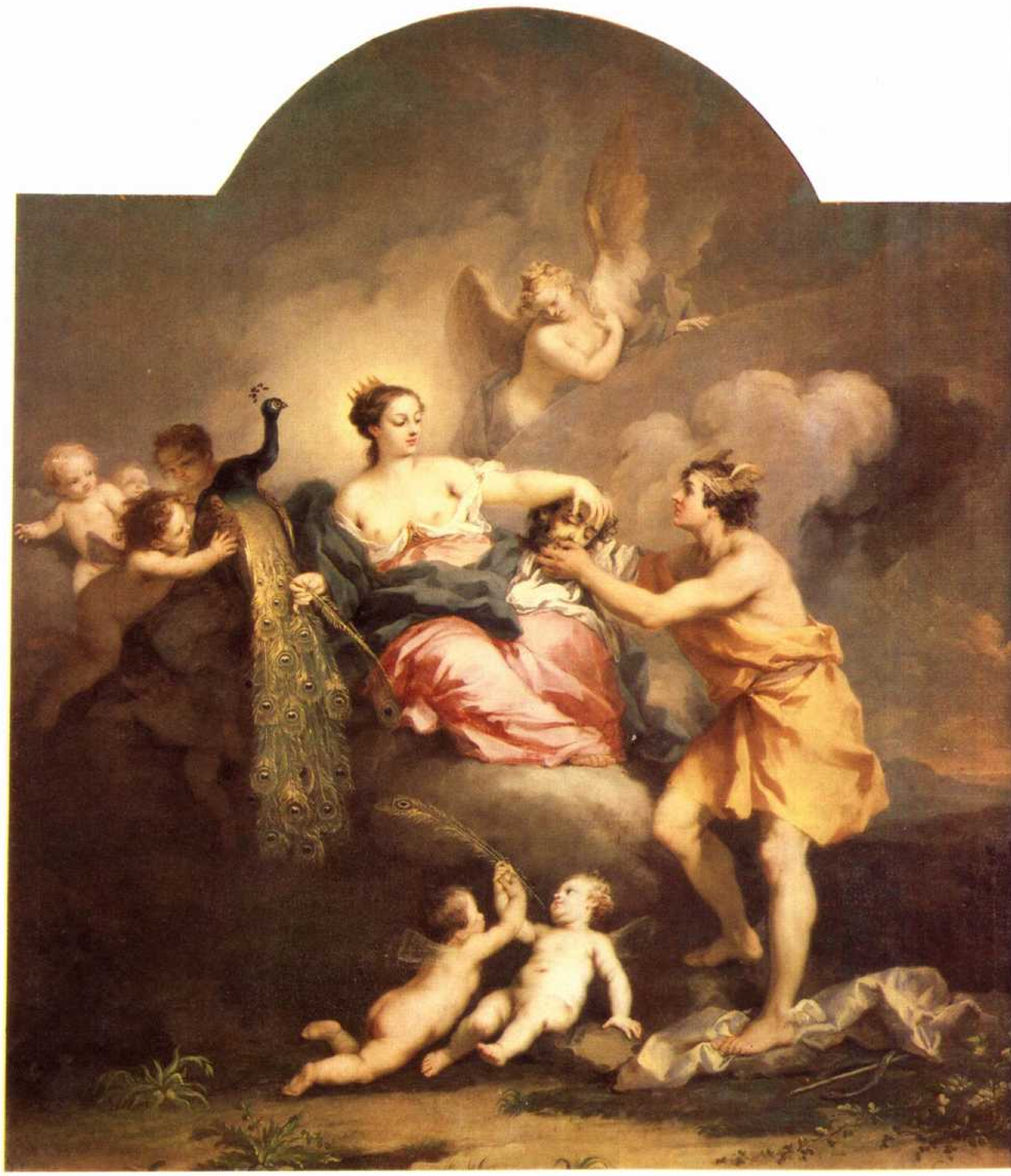
Jacopo Amigoni nació en Nápoles, pero siendo muy joven marchó a Venecia. Allí, influido por Giordano, Ricci y Tiépolo, desarrolló un encantador estilo rococó y alcanzó fama internacional. Estuvo casi 12 años al servicio de la Corte bávara y pintó frescos en Nymphenburg, Ottobeuren y Schlesheim. De 1729 a 1739, vivió en Inglaterra, donde pintó retratos y encargos decorativos. Regresó a Venecia en 1737, y a partir de 1747 fue, hasta su muerte, pintor de la corte madrileña, para la que trabajó en los palacios de Aranjuez y del Buen Retiro.

Amman, Jost 1539-91

El artesano suizo Jost Amman nació en Zurich. En 1560 se estableció en Nuremberg, donde consiguió la ciudadanía en 1577. Su vasta producción, con más de 540 obras gráficas es un valioso testimonio de la vida y las costumbres de la Alemania de la época: como ejemplo cabe citar el grabado *Fuegos artificiales en Nuremberg* (1570). Sus ilustraciones de libros resultan especialmente importantes. Entre ellas hay obras sobre heráldica, costumbres, animales e historia de Roma, además de la Biblia de Frankfurt de 1564, cuyas ilustraciones ejercerían una gran influencia sobre el joven Rubens. Sus ilustraciones han servido como diseño para numerosas artes aplicadas, entre ellas la joyería.

Ammanati, Bartolomeo 1511-92

Nacido cerca de Florencia, el escultor



Jacopo Amigoni: *Juno recibe la cabeza de Argos*; óleo sobre lienzo; 1730-32. Moor Park, Hertfordshire.

Bartolomeo Ammanati se formó en el taller de la catedral de Pisa, donde se encuentra su primera obra independiente (1536). Posteriormente, trabajó con Giovanni Angelo Montorsoli (1507?-63), discípulo de Miguel Ángel, en una tumba para Nápoles. Tras esto fue a Urbino. En 1540, intentó triunfar en Florencia ejecutando un encargo privado de una tumba, pero fue saboteado por Baccio Bandinelli, celoso de él, y sólo llegó a terminar la efigie del difunto y un grupo alegórico de la *Victoria* (ambos en el Museo Nazionale, Florencia) basado en los grupos proyectados por Miguel Ángel para la tumba del Papa Julio II. Ammanati marchó a Venecia, donde fue ayudado y recibió influencia de su compatriota Jacopo Sansovino, el cual ya estaba establecido allí. Sus principales esculturas en el norte de Italia son alegorías con influencias de Miguel Ángel, ejecutadas para el palacio y el sepulcro del humanista M. M. Benavides en Padua. Al ser elegido Papa Julio III (1560), Ammanati se trasladó a Roma y esculpió, en una capilla proyectada por Vasari bajo la supervisión de Miguel Ángel, las estatuas de los miembros de la familia papal (Del Monte) en San Pietro in Montorio: estas efigies y alegorías se pueden considerar obras maestras de este artista. Al trasladarse con Vasari a Florencia, entró al servicio de los Médicis, ejecutando para ellos una espléndida *Fuente de Juno* con seis figuras de mármol gigantes sobre un arco iris para el vestíbulo del Palazzo Vecchio (en la actualidad hay fragmentos en el Museo Nazionale, Florencia). La obra más famosa de Ammanati es la *Fuente de Neptuno*, que se encuentra en la Piazza della Signoria de Florencia (c. 1560-75): la figura central se esculpió en un bloque de mármol (altura aproximada: 9 m.), pero fue comenzada por Bandinelli, lo que condicionó el tratamiento de Ammanati. Mucho más personales y famosas son las figuras de bronce que la rodean: deidades marinas, faunos y sátiros modelados bajo su supervisión. Estas figuras y su *Ops*, un desnudo femenino que Ammanati hizo para el *Studiolo* de Francesco de Medici (1572-73), compendian su estilo, que en cierta medida deriva de Miguel Ángel pero se fija más en la forma que en la emoción. Ammanati también rivalizó con Vasari como arquitecto manierista y completó sorprendentes, atrevidas y caprichosas decoraciones en el patio del Palazzo Pitti (1558-70) y el bello puente de Santa Trinità (1567-70). Hacia 1582, el escultor estaba tan influido por la Contrarreforma que llegó a denunciar la inmoralidad de exhibir estatuas desnudas.



Jost Amman: detalle de *La llegada de los embajadores turcos a Frankfurt*; grabado en madera; 1562. Ashmolean Museum, Oxford.

Andókides, Pintor de fl. c. 530-510

El artista desconocido que pintó cuatro de los vasos firmados por el ceramista Andókides es llamado simplemente «el Pintor de Andókides». Trabajó en Atenas y probablemente fue el primero en utilizar con regularidad la técnica de figuras rojas. Decoró fundamentalmente grandes ánforas. En varias de estas ánforas y en un cuenco que se conserva en el Museo Archeologico Nazionale de Palermo, uno de los lados está pintado con la técnica de figuras negras. Es poco probable que el mismo artista pintara ambos lados, y se cree que el lado de figuras negras fue pintado por el Pintor de Lysípides, también discípulo del pintor de vasos Exókias. Estos vasos «bilingües» son, probablemente, las primeras obras del Pintor de Andókides. En ellas se enfrenta con la nueva técnica, empleando grandes pinceladas de rojo y ropajes complicados a la manera de los de las figuras negras. Dudó en superponer sus figuras y para los rasgos internos usó líneas sólidas en relieve, mientras que los artistas que

empleaban la técnica de figuras negras utilizaban la incisión. Posteriormente, los artistas que siguieron la técnica de figuras rojas emplearon la línea vidriada.
En obras posteriores, no colaboró con el Pintor de Lysípides. Los temas de sus obras se refieren al mito de Dióniso o son escenas de la vida cotidiana en las que se refleja el refinamiento de la Atenas de los pisistrátidas. Una ánfora conservada en el Antikenabteilung de Berlín muestra por un lado a Heracles luchando con Apolo por el trípode délfico, mientras Atenea y Artemisa observan desde los lados: indudablemente esta escena simboliza algún intento histórico de destruir el control del oráculo de Apolo en Delfos. Por el otro lado aparecen dos pares de luchadores y un preparador. El estilo resulta en estas obras mucho más afectado, las caras son demasiado bellas, los gestos demasiado refinados y el ropaje rico, pero rígido, sin vida. De todas formas, en los luchadores se empieza a mostrar un interés por nuevas posturas y gestos, los cuales caracterizan al arte de los «pioneros» de la nueva generación: Eufronios, Euthímides y Phintias.

André, Carl 1935-

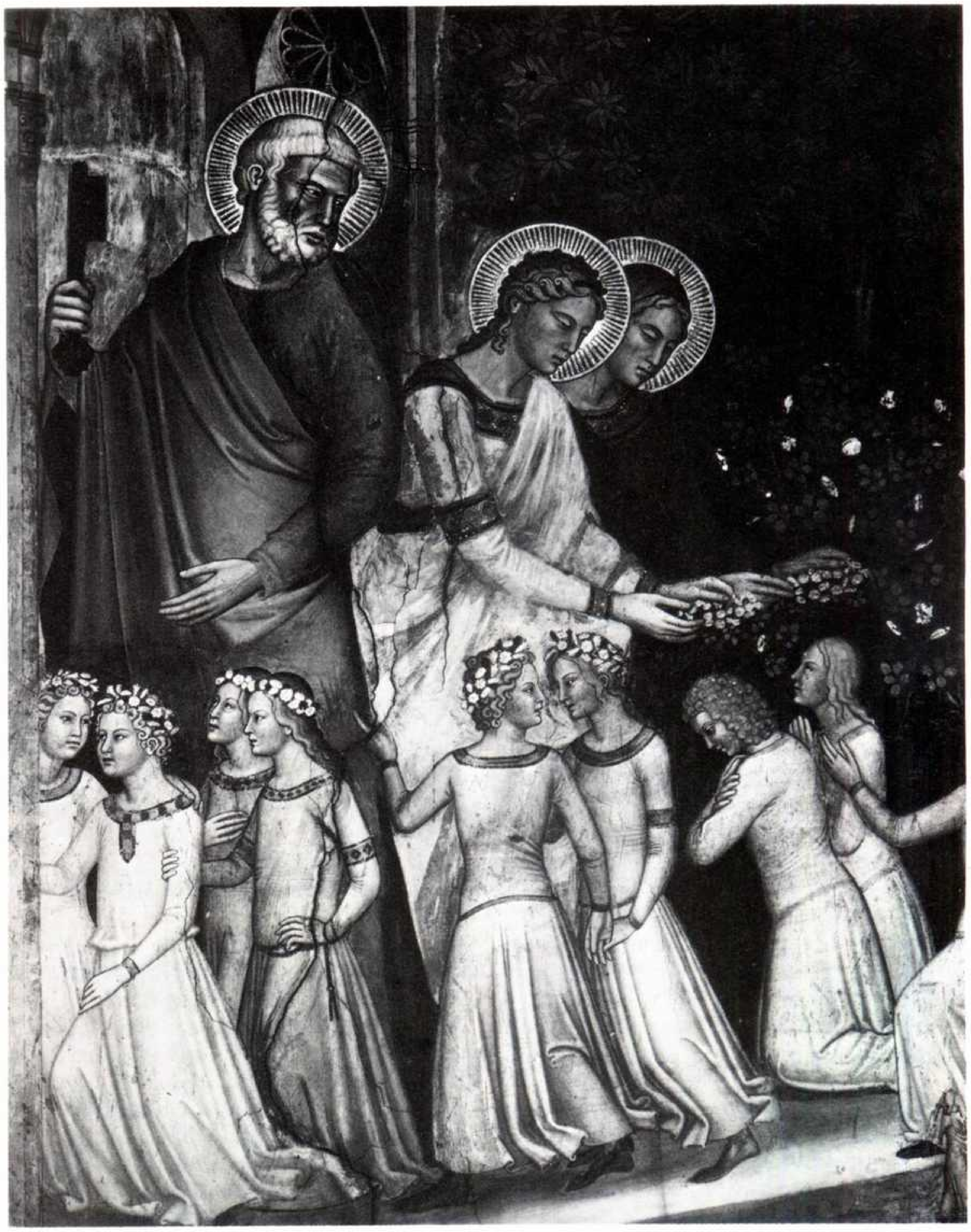
El poeta y escultor minimalista norteamericano Carl André nació en Quicy, Massachusetts.
Influido por Brâncuşi, la primera escultura de importancia de André es de madera y está fechada en 1958, cuando este artista trabajaba en el estudio neoyorquino de Frank Stella. Una serie de esculturas hechas en unidades modulares de madera y hormigón siguió a ésta. Posteriormente, en 1966, dispuso ocho grupos de ciento veinte ladrillos sobre el suelo de una galería de arte formando rectángulos: el título de esta obra es *Equivalentes VIII* (Tate Gallery, Londres). Desde entonces, su obra se ha caracterizado por la exaltación del plano horizontal a nivel del suelo mediante esculturas ejecutadas en planchas cuadradas de metal o madera de medidas *standard*. Algunas de sus esculturas están concebidas para un emplazamiento concreto y se pueden desmontar cuando no se desean exponer.



Bartolomeo Ammanati: *La Victoria*; mármol; altura: 262 cm.; 1540. Museo Nazionale, Florencia.

Andrea da Firenze 1343-77

La obra de Andrea da Firenze (Andrea Bonaiuti) es representativa de la pintura florentina de la época, muy influida por el arte sienés. Por consiguiente, la obra de Andrea resulta muy decorativa, exalta las cualidades de la línea y el color, y en sus cuadros el espacio es con frecuencia irreal. Las principales obras de Andrea da Firenze que han llegado hasta nosotros son dos decoraciones al fresco: la de la Capilla de los Españoles en la iglesia de los Dominicos de Santa Maria Novella, en Florencia, y tres escenas de *La vida de San Ranieri* en el Camposanto de Pisa. En 1365 se le dieron dos años para terminar los frescos de la Capilla de los Españoles, que probablemente empezó a pintar en la década anterior. El tema desarrollado está muy influido por *El espejo de la verdadera penitencia*, un cuadro devocional pintado por Passavanti, amigo del comerciante que pagó por el edificio y sus frescos: Buonamico di Lapo Guidalotti. En la pared izquierda de la Capilla se encuentra *La apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, en la derecha hay una alegoría del *Camino a la salvación* y sobre el altar se representa *El camino del Calvario, La Crucifixión* y el *Descenso al Limbo*. En la bóveda están *La navicella, La Resurrección, Pentecostés* y *La Ascensión*. Las escenas que hay sobre el acceso a la capilla están tomadas de *La vida de San Pedro Mártir*. Quizá la más famosa de éstas es *El camino a la salvación*, que presenta detalles curiosos, como una vista de la catedral de Florencia (Andrea fue miembro del comité de consejeros para su construcción en 1366), un grupo de bellas danzarinas y el cordero cristiano protegido por perros blancos y negros que representan a los dominicos o *dominicani* (juego de palabras con el latín *domini canes*, «perros del Señor»).
En 1377 se le pagaron a Andrea los frescos de San Ranieri, en Pisa. Aunque pocas obras más se le pueden atribuir, en los frescos que nos han llegado Andrea se muestra más influido por los artistas sieneses, como Simone Martini y los hermanos Lorenzetti, que cualquiera de sus contemporáneos florentinos.



Andrea da Firenze: detalle de *La Iglesia militante y triunfante;* fresco; c. 1365. Capilla española, Santa María Novella, Florencia.

Andrea del Castagno 1440-57

El pintor italiano Andrea del Castagno fue uno de los artistas florentinos más importantes de la generación siguiente a la de Masaccio.
Se desconoce el nombre del maestro de Andrea, pero su colaboración con Uccello resultará fundamental para su carrera. Sus primeras obras conocidas son los retratos de los rebeldes colgados tras la batalla de Anghiari (*Gli Impiccati*), pintados c. 1440 en el exterior del Bargello, ahora Museo Nazionale de Florencia. Esta obra le valió a Castagno la fama de gran pintor de la figura humana. Tras una visita a Venecia hacia el año 1442, donde pintó algunos frescos en la iglesia de San Zaccaria, Andrea realizó numerosas obras para edificios florentinos y de los alrededores de la ciudad: su prolífica actividad continuaría ininterrumpidamente hasta su muerte, acaecida durante la plaga de 1457.

Un importante grupo de escenas de la Pasión pintadas en el monasterio de Santa Apolonia (Florencia) forma, en la actualidad, el núcleo central de un museo de las obras de Castagno (*Il Cenacolo di Sant' Apollonia*). Estas pinturas revelan su habilidad para reflejar el movimiento y el drama en la representación del espacio mediante la perspectiva científica. La atmósfera emocional de la pintura depende, en gran medida, de la utilización de abundantes contrastes cromáticos.
Sus últimas obras, como los frescos



Andrea del Castagno: *La Última Cena*; fresco; 470 × 975 cm.; 1447. Cenáculo de Santa Apolonia, Florencia.

de *Hombres y mujeres famosos* en la Villa Carducci de Legnaia (hacia 1450; en la actualidad en los Uffizi, Florencia), muestran una emoción y una linealidad que recuerda a las obras de Donatello de la década anterior. Estas características se observan también en el retrato ecuestre de Niccolò da Tolentino (1455-56, catedral de Florencia), pintado como pareja del fresco de Hawkwood, realizado por Uccello en 1436.

Andrea del Sarto 1486-1530

Su verdadero nombre era Andrea d'Agnolo. Nació en Florencia, donde aprendió a pintar con Piero di Cosimo y Raffaellino del Garbo. Sus influencias se observan en las figuras y en la disposición de una *Pietà* (Museo e Galleria Borghese, Roma), realizada por Andrea del Sarto hacia 1509. También se observan en el estilo de los paisajes pintados por este artista y en la reducida escala de las figuras representadas en la serie de frescos realizados en 1509-10 en la SS. Annunziata de Florencia: Escenas de la vida de *San Filippo Benizzi*. Las primeras obras del pintor revelan su estudio de la pintura florentina de principios del siglo XVI: Leonardo, Fra Bartolommeo y Rafael. La obra de estos tres pintores probablemente le sugirió la energía psicológica del Cristo Niño que aparece en la pequeña *Madonna* de 1509 (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma). Una energía similar se observa en otra obra de Andrea, *Los desposorios de Santa Catalina* (hacia 1512; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde). En ella la agitación se nota en los ángeles que sujetan el *baldacchino* y en los santos, más involucrados en la escena que los de Fra Bartolommeo. La figura de San Juan Bautista en la parte inferior de la tabla no intenta crear la agrupación piramidal habitual en estas obras, sino un rombo que refleja la firma de Andrea.
Otros altares de esta década seguirán los principios compositivos de Leonardo. La *Madonna de las harpías* (Uffizi, Florencia), del año 1517, mantiene el equilibrio simétrico logrado por Fra Bartolommeo, pero las retorcidas posturas de los santos contrastan con él y sus movimientos de danza son un precedente del manierismo. El carácter escultórico de las figuras de Andrea es una influencia de Jacopo Sansovino, que colaboró con Castagno preparándole modelos de cera.
La evolución de Andrea del Castagno como pintor de frescos es más lenta. Aunque los frescos de Benizzi muestran su apreciación de *La adoración de los Magos* (1481; Uffizi, Florencia) de Leonardo, en la disposición de las figuras se observan también influencias del Quattrocento. El artista no rompe definitivamente con esta herencia hasta *El nacimiento de la Virgen* (1514; SS. Annunziata, Florencia), cuyas figuras voluminosas pueden compararse con las del dibujo de Leonardo (hacia 1494-95; National Gallery, Londres). Al año siguiente volvió al claustro de Scalzo, donde ya había pintado un *Bautismo* unos cinco años antes, para continuar la serie de frescos con escenas de la vida de San Juan Bautista.
La composición piramidal de *La predicación* (1515) recuerda al ciclo de la *Pasión* de Durero: entre los espectadores aparecen muchos detalles curiosos. Frescos posteriores reflejan





Andrea del Sarto: *Autorretrato (?)*; tabla; 86 × 67 cm.; National Gallery of Scotland, Edimburgo.

incluso infuencias del arte romano. La *captura*, de 1517, probablemente refleja el dibujo casi contemporáneo de Miguel Ángel de la *Flagelación* para San Pietro in Montorio, por encargo de Sebastiano del Piombo. Los frescos finales de la serie (la *Fiesta de Herodes* y *La visitación*) muestran la nueva conceptuación del espacio de Andrea del Castagno, donde las figuras se mueven, y que quizá le fue sugerido por la Stanza d'Eliodoro, realizada por Rafael. Este desarrollo se refleja también en los últimos altares de finales de la década de los 20, en los que el interés por Rafael y Miguel Ángel se traduce en una nueva elegancia. Ésta, sin embargo, nunca se convirtió en un fin en sí misma, como ocurre en la obra de Pontormo (1494-1557); la energía que desprenden sus santos y sus esquemas compositivos hacen de Andrea del Sarto el último representante (en pintura) del Alto Renacimiento.

Angelico, Fra c. 1400-55

Fra Angelico fue el nombre con el que se conoció al mayor pintor del Renacimiento florentino, Fra Giovanni da Fiesole. Su verdadero nombre era Guido di Pietro, y nació en Mugello diez años después de lo que tradicionalmente se ha creído. Aún aparece como laico en 1417, y no se le conoce como Fra Angelico hasta 1423.

El joven Angelico fue propuesto para el ingreso en la cofradía de una iglesia florentina en 1417 por Battista di Biagio Sanguigni, pintor de antifonarios. Su conocimiento de los miniaturistas probablemente incluye la escuela de Lorenzo Monaco en el convento camaldulense de Santa María degli Angeli. Esto explicaría la peculiar transparencia y brillantez de su estilo al pintar al temple. Vasari nos dice que el propio Angelico trabajó como miniaturista; su mano ha sido detectada en al menos un misal que se encuentra en San Marcos (n.º 558; hacia 1428-30) y en una página de *La Crucifixión*, en Santa Trinitá (c. 1435-40).

Hacia 1418 era ya famoso como pintor de tablas. Al principio su repertorio —trípticos góticos convencionales con predelas debajo— constituye una síntesis de la tradición de influencia sienesa (Lorenzo Monaco), del gótico internacional (Gentile da Fabriano) y de las innovaciones florentinas (Masaccio). La comparación del primer retablo importante de Fra Angelico que ha llegado hasta nosotros (hacia 1424-25; San Domenico, Fiesole), con el tríptico de *San Pietro Martire* (1429; Museo di San Marco, Florencia) muestra que la influencia de Masaccio fue decisiva.

Hacia 1430, Fra Angelico ha alcanzado ya un estilo personal, como se ve en la *Anunciación* que se encuentra en el Museo Diocesano de Cortona (c. 1432). En ella, el volumen de las figuras característico de Masaccio ha dado paso a una mayor estilización (aunque sin perder por eso espaciosidad), como se ve en la arcada de la *loggia* en la que están dispuestos la Virgen y el coro de ángeles con túnicas rojas que la rodean.

A este mismo período corresponde el Tabernáculo que le encargó el Arte dei Linaiuoli, la cofradía de los trabajadores del lino (1432-1433; Museo di San Marco). Con evidentes influencias de la Madonna de la Humildad de Lorenzo Monaco y Gentile da Fabriano, el tipo de la Madonna dei Linaiuoli aparecerá en una serie completa de Madonnas devocionales que el taller de Angelico produjo durante la década de 1430. Se observan variantes en dos polípticos pintados para Cortona (1435-36) y Perugia (1437), y en la tabla central de un políptico fragmentado que en la actualidad se encuentra en los Uffizi, Florencia (c. 1440).

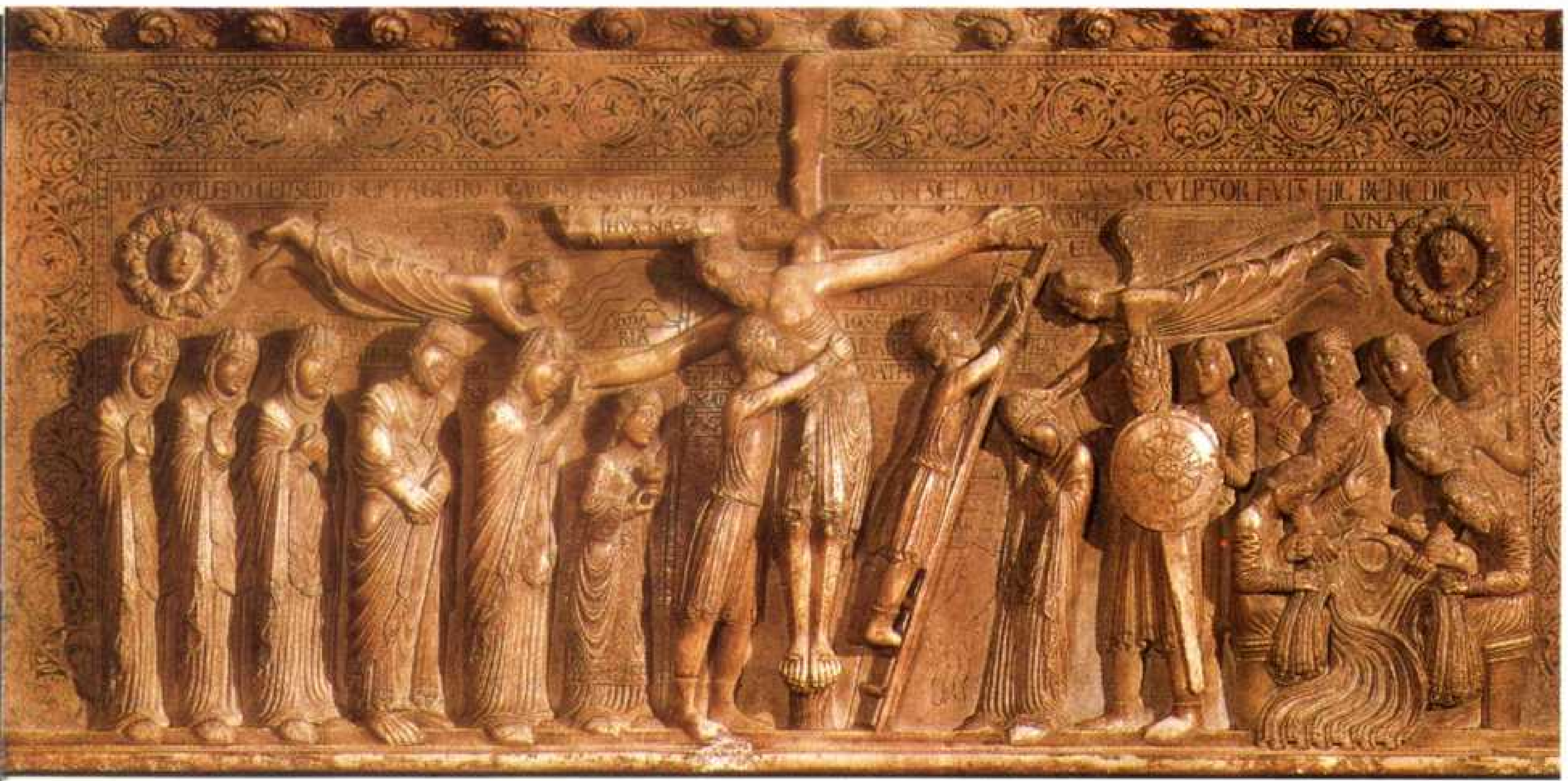
Ayudado por un taller que producía obras cada vez con más profusión, durante estos años Angelico trabajó en el apartado convento dominico de Santo Domenico en Fiesole.

A pesar de ser cada vez más famoso en el mundo exterior, Fra Angelico prefirió ser un pintor de conventos —«muy gentil y moderado, viviendo castamente, alejado de las preocupaciones de este mundo», según Vasari—, y por su reclusión casi «medieval» se le ha llegado a considerar algo reaccionario. Sin embargo, es todo lo contrario: las obras que Angelico realizó entre 1435 y 1440 eran profundamente innovadoras en cuanto a la composición, la armonía cromática, la perspectiva, las figuras y el paisaje. La evolución y el progreso de su arte en todas estas direcciones hizo que en la década siguiente abandonara el convento dominico de Fiesole para trasladarse al convento de San Marcos en Florencia (1436). En efecto, Cosimo de Medici, que deseaba reconstruirlo, encargó a Fra Angelico pintar



Fra Angelico: *La Anunciación*; fresco; 230 × 321 cm.; hacia 1440 ó 1449. Corredor superior del convento de San Marcos, Florencia.

un nuevo retablo para el altar mayor de la iglesia (1438). La tabla central (Museo di San Marco, Florencia) —una Madonna en un trono, rodeada de un coro de ángeles y santos meditabundos— está llena de novedades: es el prototipo de la *sacra conversazione*, típicamente renacentista.
La tabla está muy deteriorada, y para hacernos una idea de la brillantez del estilo al temple de Fra Angelico tenemos que observar más bien el *Descendimiento* que pintó para la capilla Strozzi en la iglesia de Santa Trinità (c. 1442-45; Museo di San Marco, Florencia). Encargada en origen a Lorenzo Monaco (que completó los tres pináculos superiores), las limitaciones de la estructura tripartita de la tabla han sido salvadas magistralmente por Fra Angelico, que crea una composición unificada de figuras. A diferencia del *Descendimiento* de Rogier van der Weyden, obra casi contemporánea de la versión de Angelico que se encuentra en el Museo del Prado, Madrid, ésta tiene una profundidad especial sin igual. Es como si una puerta se hubiera abierto de par en par sobre la limitada pintura de retablos florentina y ante nosotros hubiera surgido el mundo real. Sus flores están delante de nosotros, casi se pueden tocar. Según avanzamos por el espacio pictórico, ante nosotros se extiende un panorama majestuoso: Jerusalén a un lado, dominada por un templo de Salomón que parece un ziggurat, y las colinas de Toscana al otro, con distintas graduaciones de luz brumosa. Angelico muestra también gran lucidez en sus variaciones cromáticas: predominan las variedades de rosa, bermellón, lila y azul para reforzar la construcción espacial.
La obra más importante de este artista la constituyen sus frescos del convento de San Marcos (la mayoría c. 1440-45), que se pueden dividir en dos grupos: los realizados para la contemplación colectiva (de los que *La Anunciación*, situada al final de la escalera que lleva al corredor superior, vuelve a presentar una *loggia* con arcos) y los de las celdas individuales de los religiosos, que invitan a la meditación individual (entre estos últimos sobresalen especialmente por su belleza y hondura *Noli me tangere*, *La Coronación de la Virgen* y *La Transfiguración*).
Llamado por el Papa Eugenio IV, Fra Angelico se trasladó a Roma c. 1445 para decorar la Cappella del Sacramento del Palacio Vaticano con escenas de la vida de Cristo. Paulo III ordenó su destrucción en el siglo siguiente.
A la muerte de Eugenio IV, el Papa Nicolás V encargó a Angelico la decoración de su pequeña capilla privada en el Vaticano. Esta obra permanece intacta (1447-48).
Los frescos de dicha capilla, de estilo más rico que los de San Marcos, forman un conjunto. Se narran escenas entre arquitecturas magníficas tomadas de la vida de San Estaban (lunetos



Benedetto Antelami: *El descendimiento de la Cruz;* relieve en mármol; 1178. Catedral de Parma.

superiores) y San Lorenzo (rectángulos inferiores), flanqueados por los Ocho Doctores de la Iglesia, representados de cuerpo entero en las pilastras laterales. En el techo están los cuatro evangelistas, y los alféizares de las dos ventanas están decorados con las cabezas de los profetas alternándose con rosetas; la parte inferior de los muros está pintada con un diseño textil verde. Varios documentos demuestran que Angelico no hizo solo esta obra: en el mes de mayo de 1447 en su taller trabajaban Benozzo Gozzoli y otros cuatro ayudantes. Sin embargo, a pesar de la ayuda recibida, la rapidez de ejecución es asombrosa. En el verano de 1447 realizó los frescos del techo de la Cappella di San Brizio en la catedral de Orvieto. En 1449 comenzó, y aparentemente terminó, la decoración del estudio del Papa Nicolás V (perdida). Probablemente Fra Angelico abandonó Roma a finales del 1449. Al año siguiente sucedió a su hermano como prior del convento de Santo Domenico en Fiesole. Tras ocupar este cargo durante el tiempo prescrito volvió a Roma, donde murió en el mes de febrero de 1455. Está enterrado en la Iglesia de los Dominicos de Santa Maria sopra Minerva.

Antelami, Benedetto
fl. c. 1175-1225

Benedetto Antelami fue un arquitecto y escultor italiano que trabajó en el período de transición entre el románico y el gótico. Su primera obra conocida es un relieve, probablemente el frente de un altar o parte de una obra mayor, que representa *El descendimiento de la Cruz*. Se encuentra en la catedral de Parma y está firmado y fechado en 1178. Esta obra es digna descendiente del arte de Wiligelmo de Módena por la austeridad de su forma y expresión, pero también muestra influencias del arte francés de la escuela de Chartres.
Antelami y sus ayudantes trabajaron en Borgo San Donnino (con una fachada ricamente decorada) hacia el 1185 y en la abadía de San Andrea de Vercelli (1219-24), pero se considera unánimemente como su obra maestra el baptisterio de la catedral de Parma. Esta estructura compacta y octogonal se empezó a construir en 1196 en estilo esencialmente románico, pero presenta algunos elementos góticos, como las bóvedas con nervaduras. De los tres portales profundamente hundidos, uno está dedicado a la Virgen y otro al Juicio Final: la iconografía es de influencia francesa. Sorprendentemente, no hay figuras haciendo de columnas, como cabría esperar en obras cuya iconografía y estilo derivan directamente del arte francés. Los portales están flanqueados por nichos con grandes estatuas; hay un friso decorativo que rodea el edificio y numerosos relieves.
A menudo se dice que el estilo de las esculturas de Antelami deriva del arte de Provenza (St.-Gilles, Arles), pero en la segunda mitad del siglo XII dicho arte está muy italianizado. Por tanto, es más probable que Antelami se formara en la tradición artística italiana, tan enraizada en el arte de la antigua Roma; quizá hizo uno o dos viajes a Francia y vio allí las primeras iglesias góticas, incorporando algunas ideas de la nueva escultura proto-gótica a su propio arte.

Anthemio e Isidoro siglo VI d. C.

Anthemio e Isidoro fueron dos *mechanikoi* bizantinos, o sea, arquitectos con formación de matemáticos. Diseñaron y construyeron la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla (532-37) por encargo del emperador Justiniano: parece ser que realizaron los planos de esta extraordinaria estructura en 39 días nada más, tras la destrucción de la iglesia anterior durante la revuelta de Nika (532). Procopio de Gaza los vuelve a mencionar en su obra *Los edificios* (hacia 560) en conexión con la construcción de una presa en Dara (Mesopotamia). El historiador del siglo VI Agathias considera a Anthemio autor de muchos otros edificios; posteriormente la tradición bizantina atribuyó a este artista el diseño de la iglesia de los Santos Apóstoles en Constantinopla. Anthemio, natural de Tralles, escribió un tratado sobre reflectores. Isidoro, que era de Mileto, publicó las obras del matemático Arquímedes (muerto en el 212 a. C.) y escribió un comentario a una obra del siglo III d. C. sobre abovedamiento. Su sobrino Isidoro el Joven reconstruyó la bóveda de Santa Sofía tras su derrumbamiento en el año 558.

Antonello da Messina
c. 1430-79

Antonello da Messina fue el único pintor importante del siglo XV que nació en el sur de Italia. En la actualidad se le recuerda especialmente por su breve estancia en Venecia (1475-75) y por ser el lazo más directo entre el arte italiano y el de Jan van Eyck (c. 1390-1441).
Según lo que escribió Summonte en 1524, Antonello fue discípulo de Colantonio en Nápoles, pero hacia el 1456 se había establecido en Messina. Su primera obra fechada, el *Salvator Mundi* (1465; National Gallery, Londres), muestra una fuerte influencia flamenca tanto en el formato como en el empleo de la técnica al óleo: es evidente que por estas fechas Antonello da Messina conocía ya el arte de los Países Bajos. Esto pudo ocurrir por haber conocido directamente a artistas flamencos (sabemos que Antonello volvió a casa

«después de un largo viaje» realizado en 1460) o por haber contemplado las pinturas flamencas que, como muestran los documentos, hay en colecciones napolitanas desde fecha muy temprana.
Sus primeras obras, que se conservan en museos del sur de Italia, son principalmente retablos del tipo anticuado de los polípticos. Se nota un gran progreso en su retablo de San Cassiano, Venecia, que representa a *La Madonna y Santos*, siendo la obra más importante de su estancia en Venecia. Sólo han llegado hasta nosotros tres fragmentos de esta obra, destruida parcialmente en el siglo XVII, los cuales se encuentran en el Kunsthistorisches Museum de Viena; la reconstrucción realizada por Johannes Wilde muestra que, probablemente por primera vez en Venecia, se extiende a la pintura la estructura arquitectónica de un solo arco que albergue a las figuras que rodean al trono de la Virgen.
La brillante claridad de la luz que se observa en los fragmentos que han quedado de esta obra se vuelve a encontrar en los retablos de Antonello, muchos de los cuales fueron realizados durante su estancia en Venecia (por ejemplo, *Il Condottiere*, 1475, y el *Retrato de un hombre*, 1476).

Apeles siglo IV a. de C.

El pintor Apeles se formó en Sición y Éfeso, y trabajó fundamentalmente en la Grecia occidental durante la segunda mitad del siglo IV a. C. Se hizo famoso por sus retratos de Alejandro Magno, y se dice que éste visitaba con regularidad su estudio y que no hubiera permitido que otro artista le pintara. Sus obras no han llegado hasta nosotros, pero Plinio describe su estilo y su carrera con bastante detalle, atribuyéndole gracia y delicadeza. Estas cualidades se observan en algunas pinturas murales romanas que quizá copiaron o están influidas por la obra de Apeles (se sabe que algunas de sus tablas fueron llevadas a Roma). Sus obras más famosas fueron una *Afrodita* surgiendo de las aguas escurriéndose el cabello en la isla de Cos; *Alejandro* con un rayo en el templo de Artemisa en Éfeso; y numerosas alegorías, por ejemplo *La guerra*. En esta época su pintura había alcanzado ya un gran realismo; se dice que Apeles pintó un caballo tan realistamente que los caballos vivos relinchaban al verle. Otra famosa anécdota cuenta que un día Apeles fue a visitar al pintor Protogenes, su rival; al no estar éste en casa, Apeles dejó como mensaje una línea muy fina dibujada en una tabla. Al volver, Protogenes dibujó otra línea aún más fina sobre la de Apeles, y éste, con gran destreza, separó a las dos. También se cuenta que se enamoró y conquistó a la favorita de Alejandro, Pankaspe, tras pintarla desnuda. Apeles fue acusado de conspiración política contra Ptolomeo. Cuando finalmente fue absuelto, realizó un famoso cuadro de *La calumnia* con otras figuras alegóricas. Esta historia insipiró a Botticelli el cuadro *La calumnia de Apeles*.

Apollinaire, Guillaume 1880-1918

El poeta, escritor y crítico de arte francés Guillaume Apollinaire fue el creador de términos como «orfismo» y «surrealismo». Nacido en Roma, fue por primera vez a París en 1898; entre 1912 y 1918, año de su muerte, fue uno de los creadores que más influyó en los pintores y poetas parisinos. Amigo de Matisse, Picasso, Delaunay y Duchamp, Apollinaire fue uno de los primeros críticos que defendió sus obras. El fruto de sus ideas sería recogido posteriormente por dadaístas y surrealistas. Su obra crítica más importante es una colección de ensayos titulada *Les Peintres Cubistes* (1913). Entre los poemas escritos por Apollinaire, los que mejor reflejan su originalidad experimental son *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, *Alcools* y *Caligrammes*.

Apolodoro siglo V a. de C.

Pintor ateniense de finales del siglo V a. C. Sabemos poco de su vida y no ha llegado hasta nosotros ninguna obra suya, pero evidentemente fue un artista influyente e importante. Se dice que fue el primero en emplear la técnica de la *skiagraphia* o sombreado. Anteriormente el sombreado se había utilizado en pintura (en vasos y, sin duda, también en tablas) de forma no sistemática, pero el efecto esencialmente lineal de la pintura y el dibujo griegos no permitía representar con realismo figuras o miembros del cuerpo humano, resaltando su volumen, hasta que se observaron y comprendieron los principios del sombreado. Este fue un paso muy importante para el progreso de la pintura *trompe-l'oiel* del siglo IV a. C.

Appel, Karel 1921-

El expresionista holandés Karel Appel estudió en la Real Academia de Bellas Artes de Amsterdam (1940-43).
En 1948 contribuyó a la creación del Grupo Experimental de Amsterdam, que posteriormente sería la base del grupo «Cobra». En 1950 se trasladó a París, y ha vivido en Francia desde entonces.
Entre finales de los años 40 y principios de los 50, Appel reflejó el estado de ánimo de la posguerra, de reconstrucción y vuelta a empezar desde cero, intentando ver las cosas con los ojos de un niño. Al igual que Jan Dubuffet (1901-), Appel pintó imágenes monumentales de gente, animales y tallas primitivas que parecen *graffiti* y presentan influencias de las últimas obras de Klee, Miró y Nolde. Hacia 1953, el estilo de Appel se hizo más pictórico; las figuras empezaron a formar parte de violentas y nerviosas manchas de pintura de colores vivos, como criaturas míticas surgiendo del inconsciente. Su aproximación al surrealismo dio paso, a partir de los años 70, a un estilo más decorativo.

Archipenko, Alexander 1887-1964

El escultor de origen ruso Alexander Archipenko trabajó en París de 1908 a 1921. Emigró a los Estados Unidos en 1923, y vivió allí hasta su muerte. Archipenko fue uno de los principales escultores de los círculos cubistas que se formaron a partir de 1912. En sus esculturas exploró algunas de las ideas del cubismo: la interacción del espacio y la forma, la separación del color de la forma y la utilización de nuevos materiales.
Mujer paseando (1912; Denver Art Museum) fue una de sus primeras esculturas agujereadas, y subvirtió la relación convencional entre el espacio y la forma: los volúmenes más densos, el torso y la cabeza están huecos, y en ellos penetra el espacio y la luz. En *Medrano* (1915; Solomon R. Guggenheim

Antonello da Messina: *Autorretrato (?)*; tabla de chopo; 36 × 25 cm.; hacia 1475. National Gallery, Londres.





Giuseppe Arcimbolo: *Invierno*; tabla de tilo; 67 × 51 cm.; 1563. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Kenneth Armitage: *Familia yendo de paseo*; bronce; 20 × 27 × 14 cm.; c. 1951. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

Museum, Nueva York) unió elementos de latón, cristal, madera y telas —algunas pintadas, otras transparentes— para formar una figura circular sobre una base coloreada, puesta sobre una pantalla de color. Es una imagen caprichosa: en el fondo, un diálogo dinámico entre las superficies planas y curvas y las líneas. En obras posteriores, la *Archipentura* (1924) y «módulos de luz» (a partir de 1964; construcciones de plexiglás iluminadas interiormente), siguió explorando el color, la luz, el movimiento y el espacio. Archipenko fue profesor en varias Universidades americanas y en la escuela de escultura que fundó en Nueva York de 1937 a 1964.

Armitage, Kenneth 1916-

Escultor inglés nacido en Leeds. Kenneth Armitage estudió en el Leeds College of Art (1934-37) y en la Slade School of Fine Arts de Londres (1937-39). Impartió clases en la Bath Academy of Art (1946-56) y fue profesor en la Universidad de Leeds de 1953 a 1955. Las tallas en piedra de sus primeros años dieron paso, en 1946, a grupos planos de pequeñas figuras de yeso con armaduras de metal y vaciado en bronce. Hacia mediados de los años 50 los grupos de figuras se hicieron más compactos y menos frontales, y Armitage empezó a hacer figuras individuales que durante el período 1960-63 fueron muy abstractas. En 1965, su serie basada en la leyenda de la ciudad yugoslava Skadar introdujo un plano frontal con miembros y pechos prominentes. A finales de los años 60 usó fibra de vidrio y planchas de aluminio para crear figuras como muñecos, ya sea en silueta o en redondo, unidas a mesas, plintos y paneles con detalles dibujados o en serigrafía.

Arnolfo di Cambio

fl. 1264?-1302

El escultor y arquitecto italiano Arnolfo di Cambio fue discípulo de Nicola Pisano. Es casi seguro que trabajó con Pisano en el sepulcro de Santo Domingo en la Iglesia de Santo Domenico en Bolonia (1264-67), y desde luego en la construcción del púlpito de la catedral de Siena (1265-68). Las siguientes obras de Arnolfo fueron realizadas en Roma: la tumba del cardenal Annibaldi della Molara en San Juan de Letrán (1276),



Arnolfo di Cambio: *Madonna de la Natividad*; mármol; longitud: 174 cm.; c. 1296-1302. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.

que se le ha atribuido por razones de estilo, y la estatua sedente de Carlos de Anjou (Palazzo dei Conservatori, Roma), probablemente acabada en 1277. Su sepulcro del Cardenal de Braye (muerto en 1282) en Santo Domenico de Orvieto es una obra clave en la historia de los monumentos funerarios. Ha sido reconstruido, y ya no está coronado por el dosel gótico original, que mostraba el cuerpo del difunto sobre un féretro y a la Virgen y el Niño sobre él: esquema que fue seguido y desarrollado por Giovanni Pisano, Tino di Camaino y otros artistas durante el siglo siguiente.
Arnolfo diseñó también tabernáculos (*ciboria*) para dos iglesias romanas: San Paolo fuori le Mura (1285) y Santa Cecilia in Trastevere (1293). Basándose en una inscripción perdida, la tumba de Bonifacio VIII (Grotte Vaticane, Roma) también le ha sido atribuida. Hay documentos que demuestran que fue maestro cantero de la catedral de Florencia en 1300: probablemente fue el responsable del diseño del intercolumnio occidental de la nave y de la parte inferior de la fachada, para la que realizó varias esculturas. También se le han atribuido por razones estilísticas las iglesias de Santa Croce y de la Badia, ambas en Florencia.
La naturaleza fragmentaria de su obra superviviente y la falta de documentación dificulta el conocimiento de su personalidad artística. De todas formas, se puede afirmar que las obras a él adscritas reflejan una mente muy original y algo desordenada, aunque muy receptiva y habilidosa a la hora de combinar estilos tan distintos como el clásico, el románico y el gótico.



Jean Arp: *Retrato de Tristan Tzara*; relieve de madera pintada; 51 × 50 × 2 cm.; 1916. Legado al Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra.

Arp, Jean 1887-1966

El escultor, pintor y poeta alsaciano Jean (o Hans) Arp fue uno de los miembros destacados del movimiento dadá y, posteriormente, del surrealismo. Nació en Estrasburgo, y entre 1904 y 1907 estudió en las academias de Bellas Artes de esta ciudad, Weimar y París. En 1908 se reunió con su familia en Weggis (Suiza), y se dedicó al estudio de la literatura, la filosofía y el arte moderno. Hacia 1910 había pintado ya sus primeros cuadros abstractos. Visitó a Kandinsky en Munich en 1911, y durante un tiempo estuvo asociado al grupo *Der Blaue Reiter*.
En vísperas de la Primera Guerra Mundial viajó a París, donde permaneció varios meses, relacionándose con Apollinaire, Modigliani, Picasso y Delaunay. Le impresionaron mucho las pinturas «órficas» de Delaunay y los recientes desarrollos de la pintura y el *collage* cubistas. Considerado en París como un extranjero enemigo, Arp decidió volver a la neutral Suiza, y se estableció en Zurich en 1915. En esta ciudad Arp conoció a la que más tarde sería su esposa, la bailarina y pintora Sophie Taeuber (1889-1943). A partir de este momento, a menudo colaboraron en proyectos y se influyeron artísticamente el uno al otro; de todas formas, podemos decir que la obra de Taeuber es más geométrica y abstracta que la de Arp. Juntos se unieron al grupo que se formó en el *Cabaret Voltaire* de Hugo Ball en 1916, embrión del futuro movimiento dadaísta, y fueron figuras prominentes en todas las actividades dadá organizadas en Zurich. En 1919 se reunieron con Max Ernst en Colonia y Arp colaboró con él en actividades dadá organizadas en dicha ciudad.
En 1914 Arp realizó sus primeros relieves, creados mediante la superposición de planchas de madera con formas determinadas. En algunos, como *Venado* (1914; colección privada), su estilo ya maduro, que posteriormente Arp describió como «concreción», presenta las características esenciales de sus obras futuras: formas orgánicas simplificadas y asimétricas, abstractas pero, al mismo tiempo, sugiriendo formas naturales, espontáneas, ondulantes, con contornos ininterrumpidos, con claridad y economía de ejecución, con libertad de composición, dinamismo y luminosidad.
Compartiendo la falta de respeto de los dadaístas por la herencia artística europea, Arp experimentó con diversos materiales y técnicas, empleando procedimientos automáticos en sus poemas y dando al azar

la posibilidad de intervenir en el proceso de creación de algunos de sus *collages*. Concediendo gran importancia al subconsciente, Arp creía que se creaba un tipo de belleza nuevo y puro cuando el artista olvidaba su control consciente. Pensaba que el arte abstracto que utilizara el vocabulario de las formas orgánicas primitivas tendría una función regeneradora y sería el equivalente de la propia naturaleza. Obras como *El bosque* (1916; colección privada) reflejan este ideal. En 1925 Arp se estableció en Meudon, en las afueras de París, y allí vivió hasta el final de su vida salvo el paréntesis de la Segunda Guerra Mundial. Se unió a los surrealistas, aunque sin sacrificar por ello su independencia, y posteriormente a dos grupos de orientación abstracta: *Cercle et Carré* («Círculo y Cuadrado»), en 1930, y *Abstraction-Création* en 1932. De todas formas, siguió en contacto con el surrealismo. Lo más importante de su arte en este período fue la decisión, tomada en 1930, de reflejar sus ideas en esculturas exentas y tridimensionales, las cuales son aún más ricas que sus relieves a la hora de sugerir plantas, animales y seres humanos. Al igual que Brâncuşi, cuya obra tiene mucho en común con la de Arp, éste ha ejercido una amplia y profunda influencia, especialmente en los años 20, sobre pintores surrealistas como Miró, Tanguy y Dalí, y sobre la generación siguiente: Moore, Hepworth y Nicholson.



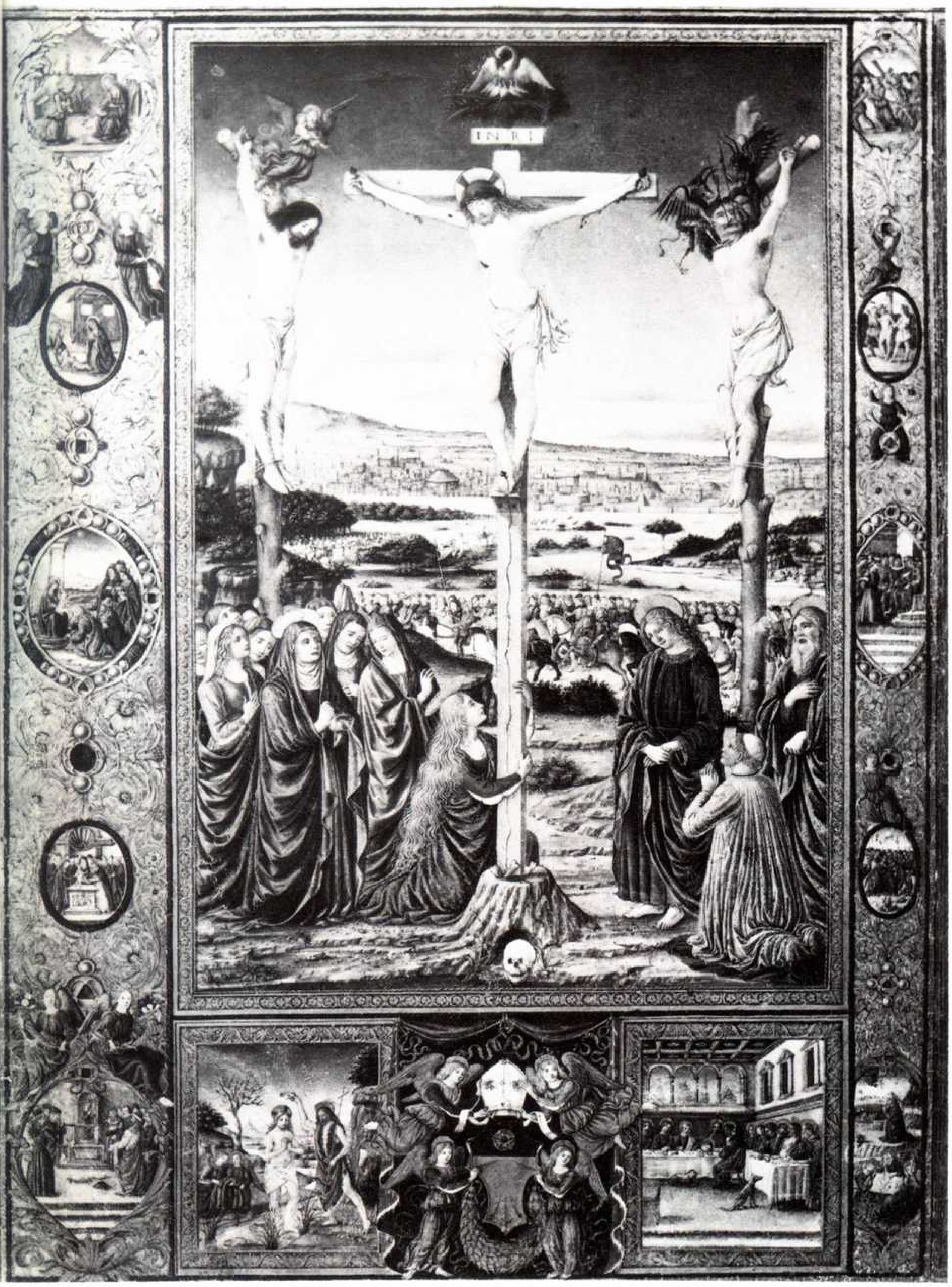
Jan Asselijn: *El cisne amenazado;* óleo sobre lienzo; 144 × 171 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Asselijn, Jan 1610-52

Jan Asselijn fue un pintor holandés cuya obra está dominada por la experiencia del paisaje italiano, y especialmente por la interpretación dada de él, en sus pinturas arcádicas, por Claudio de Lorena (1600-82). Asselijn, al igual que Claudio, transforma en sus lienzos las formas naturales para conseguir un equilibrio o una profundidad pictóricas. Así, Asselijn se diferencia de los pintores naturalistas del paisaje de su tierra por la profusión de escenas con luz dorada que se observan en sus lienzos. Estos representan a menudo la campiña romana y sus antiguas ruinas, y a menudo se incluyen mendigos, campesinos y otros motivos típicos de la pintura de género. Pero Asselijn pintó también cuadros más exóticos y semiimaginarios de puertos y bahías del litoral mediterráneo. Su pintura de animales más famosa, *El cisne amenazado*, su *Paisaje italiano* y su *Vista de un puerto italiano* se encuentran en el Rijksmuseum de Amsterdam.

Attavante degli Attavanti
c. 1452-1525

Attavante degli Attavanti fue uno de los principales miniaturistas florentinos del Renacimiento. El injusto olvido en que a menudo ha caído su persona —el destino de casi todos los artistas cuya obra se ha limitado al campo de los manuscritos— puede ejemplificarse en la narración falseada de su vida que Vasari, anacrónicamente, incluyó en su «Vida de Fra Angelico». El maduro estilo de Attavante, basado en el estudio de ornamentos antiguos y del arte florentino contemporáneo, pertenece, en esencia, a los últimos años del Quattrocento y a los primeros de Cinquecento.
Nacido en el seno de una noble familia florentina, Attavante estudió en 1471-72 en el taller de Francesco d'Antonio del Cherico, el miniaturista más importante de Florencia en el tercer cuarto del siglo XV. Posteriomente parece ser que Attavante colaboró con un maestro en la ilustración de la Biblia de Federico de Montefeltro (1476; Biblioteca Vaticana, Roma; Urb. lat. 1 y 2).
Establecido, por fin, como miniaturista independiente hacia 1480, la primera obra firmada y fechada por Attavante es el lujoso misal de Thomas James, obispo de Dol en Bretaña (1483; catedral de Lyon). Una hoja suelta de este misal representa la Crucifixión con un fondo de una soberbia vista de Roma, donde este obispo había residido durante un tiempo, encargado de Castel Sant'Angelo (Nouveau Musée des Beaux-Arts, Le Havre).
Dos años después de terminar dicha obra, Attavante empezó a trabajar para Matías Corvino, rey de Hungría y gran amante del humanismo, cuya biblioteca de manuscritos italianos en Budapest se descabaló poco después de su muerte. El primero de los numerosos manuscritos miniados para él por Attavante (se han localizado más de 30) es un misal, firmado y fechado, que en la actualidad se encuentra en Bruselas (1485; Bibliothèque Royale Albert I; Cod. 9.008). El estilo clásico de sus miniaturas está especialmente influido por Domenico Ghirlandaio (1449-94), protagonista de un estudio



Attavante degli Attavanti: *Crucifixión*; una de las tapas del misal miniado para Thomas James, obispo de Dol; 1483; Nouveau Musée des Beaux-Arts, Le Havre.

arqueológico de la antigüedad realizado en la Florencia de finales del Quattrocento. Como la mayoría de las miniaturas que Attavante y su taller realizaron para Corvino, ésta presenta relieves de sarcófagos, decoraciones de candelabros, hojas de acanto, imitaciones de camafeos, medallones y otros motivos similares. No todos los códices que Corvino le encargó habían sido terminados en el momento de su muerte, acaecida en 1490 (por ejemplo, el bello *breviarium* que en la actualidad se conserva en la Biblioteca Vaticana: Urb. lat. 112). Algunos fueron comprados por Lorenzo de Medici, que compartía con Corvino el gusto por la obra de Attavante, como lo testifican varios manuscritos conservados en la Biblioteca Laurenziana de Florencia.

Un documento muy importante del trabajo posterior de Attavante es la Biblia monumental regalada por el Papa Julio II al rey Manuel de Portugal (1494; Archivo Nacional de Torre do Tombo, Lisboa): se nota la mano de Attavante en seis de los siete volúmenes de que se compone esta obra.

Las noticias que tenemos de los últimos años de la vida de este artista son escasas y contradictorias. Se sabe que en 1503 era tan famoso que se le incluyó en el grupo que tenía que recomendar el emplazamiento ideal para el *David* de Miguel Ángel, pero al mismo tiempo era tan pobre que pidió dinero prestado a Leonardo da Vinci: quizá los encargos profanos empezaban a escasear. De todas formas parece que, en su vejez, Attavante se dedicó a la realización de obras religiosas, como una serie de antifonarios para la Catedral de Florencia (hacia 1510).

En el momento de su muerte (se desconoce la fecha exacta, aunque se sabe que fue antes de 1525), el libro impreso había substituido, en gran medida, al manuscrito miniado. Pero no hay nada obsoleto en el arte de Attavante. Con su maravilloso acabado técnico y su sofisticado estilo *all' antica*, Attavante degli Attavanti demostró que la pintura miniada podía llegar, incluso en sus últimos días, a la mayor grandeza.

Audran, Familia

siglos XVII y XVIII

La familia Audran estaba compuesta por una serie de artistas franceses que trabajaron en varios medios a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Unos quince miembros de esta familia fueron artistas; de ellos los más importantes fueron Charles, Claude II, Claude III y Gérard.

Charles (1594-1674) nació en París. Era grabador. Marchó a Roma, donde realizó planchas al estilo de Pietro da Cortona y Andrea Sacchi. Claude II (1639-84) nació en Lyon. Era pintor, trabajó en Versalles y en la Galerie d'Apollon, en el Louvre, bajo Charles Lebrun. Claude III (1658-1734) también decoró palacios reales. Gérard Audran (1640-1703) fue hijo y discípulo de Charles. Entre 1667 y 1670 vivió en Roma, donde fue discípulo de Carlo Maratta, y regresó a esta ciudad en 1675. Destacan los grabados que hizo de obras de Charles Lebrun.



Hendrick Avercamp: detalle de un *Paisaje invernal*; tabla; medidas completas; 25 × 34 cm. Wallraf-Richartz Museum, Colonia.

Audubon, John 1785-1851

John James Audubon fue un artista y naturalista americano que nació en Haiti, hijo de un capitán de barco francés y de una criolla. Es posible que estudiara en París con Jacques-Louis David. Dedicó la mayor parte de su vida a dibujar y estudiar animales y pájaros de la fauna americana: el resultado de esto fue su *opus magnum* en que aparecen dibujados a tamaño natural *Los pájaros de América, a partir de dibujos originales, con 435 láminas y 1.065 ilustraciones*. Ante la falta de entusiasmo del público americano, esta obra se publicó por primera vez en Inglaterra entre 1827 y 1838. Los dos hijos de Audubon, John y Victor, colaboraron con él en este proyecto y en su estudio posterior de los cuadrúpedos americanos. Audubon es uno de los más grandes artistas-naturalistas de todos los tiempos.

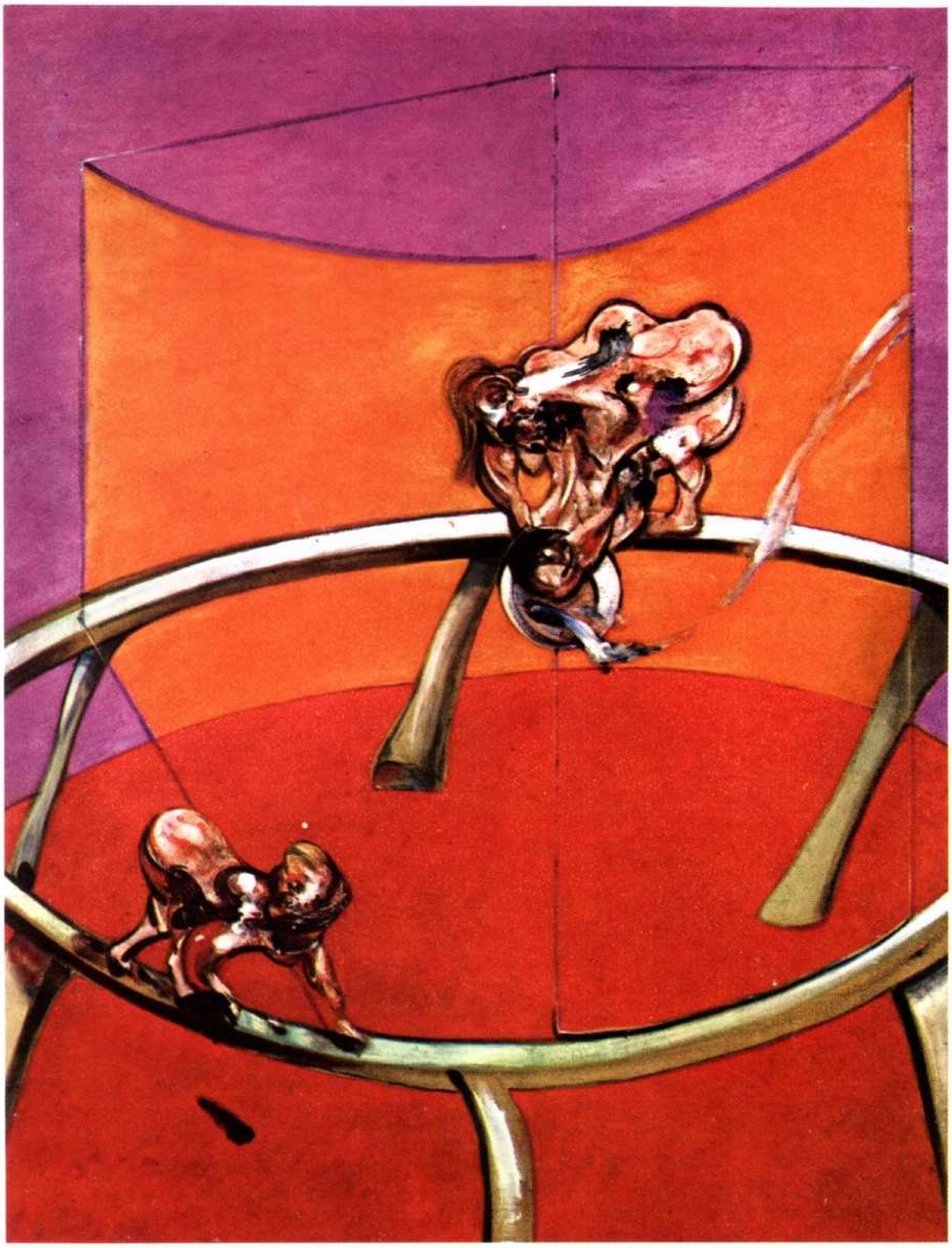
Avercamp, Hendrick 1585-1634

El pintor holandés Hendrick Avercamp era llamado por sus contemporáneos «Die Stomme van Campen» («el mudo de Kampen», ciudad en que pasó la mayor parte de su vida). Algunos rasgos de su estilo, como la alta línea del horizonte de sus paisajes y sus pequeñas figuras en ellos integradas, son indicios de una posible formación de Avercamp en el taller de algún discípulo de Brueghel, probablemente David Vinckeboons. En las pinturas de este artista que han llegado hasta nosotros (entre 1608 y 1632; fechas, respectivamente, de la primera y de la última de éstas) no se observa una gran evolución estilística porque Avercamp se especializó casi exclusivamente en los paisajes invernales. Su *Escena invernal* (c. 1609; National Gallery, Londres) es una magistral muestra de tipos de la época, integrados en un entorno en el que los colores resultan transparentes para sugerir distancia.

B

Bacon, Francis 1909-

El pintor inglés Francis Bacon nació en Dublín. En 1928-29 se trasladó a Londres, donde trabajó como decorador de interiores. Como pintor fue autodidacta; conocemos pocas obras suyas anteriores a 1944, pero en ellas se observa la influencia de Picasso, especialmente en sus figuras deformadas y difusas. Dicha influencia se aprecia también en su primera gran obra, *Tres estudios para figuras a los pies de una Crucifixión* (1944; Tate Gallery, Londres), un tríptico en el que están representados unos seres extraños y siniestros, al mismo tiempo agonizantes y amenazadores, cuyos tonos grises destacan sobre un fondo naranja. El impacto de esta obra cuando se expuso por primera vez en Londres en el mes de abril de 1945 no debe contemplarse sólo a la luz del momento actual del arte, sino también teniendo en cuenta las tendencias pictóricas inglesas del momento hacia un romanticismo dulzón o hacia un nuevo humanismo. Sus pinturas posteriores siguen siendo chocantes y, en algunos casos, atemorizadoras. Entre ellas cabe citar una serie de *Papas* boquiabiertos, gritando y bostezando, basados en un cuadro de Velázquez: Bacon empezó a tratar este tema hacia 1949, y vuelve a aparecer a lo largo de toda su obra. La yuxtaposición de carne viva y de pedazos de carne de reses muertas en estas y en otras pinturas hace el efecto de un *memento mori*. Su semejanza se acentúa mediante la técnica de Bacon con la pintura, dispuesta en pesadas manchas para sugerir la vulnerabilidad y flexibilidad de la carne y la sangre. Este procedimiento da como resultado imágenes borrosas que recuerdan a la fotografía, fuente de inspiración constante de Bacon. En efecto, le fascina cómo una figura captada en una acción violenta pierde su identidad humana, y explora este tema en sus cuadros basados en los estudios del cuerpo en movimiento realizados por Eadweard Muybridge.
El arte de Bacon está dominado por un sentido del riesgo que, según este pintor, es un elemento inherente a la vida, expresándose tanto



Francis Bacon: *Mujer vaciando un cuenco de agua y niño paralítico a cuatro patas* (según Muybridge); lienzo; 197 × 147 cm.; 1965. Colección privada.

en su técnica intensa y carente de premeditación como en el acabado de los lienzos, imposible sin destruir antes varios lienzos fallidos. Incluso los retratos de sus enemigos están en una postura precaria, con una somera indicación de espacio y apoyo.

Bakst, León 1866-1924

León Bakst fue un pintor y escenógrafo ruso. Nació en San Petersburgo, y su verdadero nombre era Lev Samilovich Rosenberg. Estudió en Moscú y París, colaborando con Sergei Diaghilev y Alexandre Benois en un intento de revigorizar el arte ruso estableciendo contactos más íntimos con occidente mediante exposiciones y a través de la publicación, a partir de 1898, de la revista *Mir Iskusstva* («El Mundo del Arte»). Estos tres amigos consideraban que el ballet era la expresión más completa de sus teorías modernistas. Bakst diseñó sus primeros escenarios y vestuarios de actores en 1902. En este sentido, destacan las obras realizadas para *Scherezade* (1908) y *L'Après-midi d'un faune* (1912), representadas por el Ballet ruso de Diaghilev. La segunda obra se estrenó en París en 1912.

Balchand c. 1570-1650

Este pintor hindú trabajó en la corte mogola durante los reinados de Albar (1556-1605), Jahangir (1605-27) y Shah Jahan (1627-50). Fue uno de los pintores más versátiles de la India, especialmente con el último monarca, mostrando una gran habilidad en sus retratos y en sus cuadros de tema histórico. Contribuyó en gran medida a ilustrar la crónica del reinado de Shah Jahan, el *Shah Jahan-nana* (Royal Library, Windsor). Una de sus obras principales es el retrato ecuestre de Shah Jahan con tres de sus hijos (Victoria and Albert Museum, Londres). Su obra *Amantes reales en el crepúsculo* (colección privada), fechada c. 1645, con su paisaje brumoso al fondo, es un ejemplo típico de la fase romántica del arte mogol. Las figuras representadas, Shah Shuja y su amante, no están idealizadas: están tratadas con simpatía y algunos detalles, como las pestañas, con sorprendente meticulosidad.

Baldovinetti, Alesso
c. 1425-99

El pintor florentino Alesso Baldovinetti destacó también ampliamente en el campo del vidrio y del mosaico. Sus primeras obras muestran influencias de Domenico Veneziano. Durante su madurez realizó los bellos frescos y tablas de la capilla del Cardenal de Portugal, en la iglesia de San Miniato (1466-73), y, también en Florencia, los frescos de Santa Trinità (1471-97?), la mayor parte de los cuales se han perdido. El lamentable estado en que se encuentran demuestra el fracaso de los experimentos técnicos de Baldovinetti, quien fue conservador de los mosaicos del baptisterio de Florencia en la década de los 80 del siglo XV. La ejecución de las obras de Baldovinetti es precisa: su pureza de líneas, el frescor y encanto de sus figuras y los bellos paisajes que aparecen al fondo constituyen la quintaesencia de la pintura florentina de finales del Quattrocento.

Baldung (Grien), Hans
1484/85-1545

Hans Baldung (Grien) fue un pintor y grabador alemán. Nació en

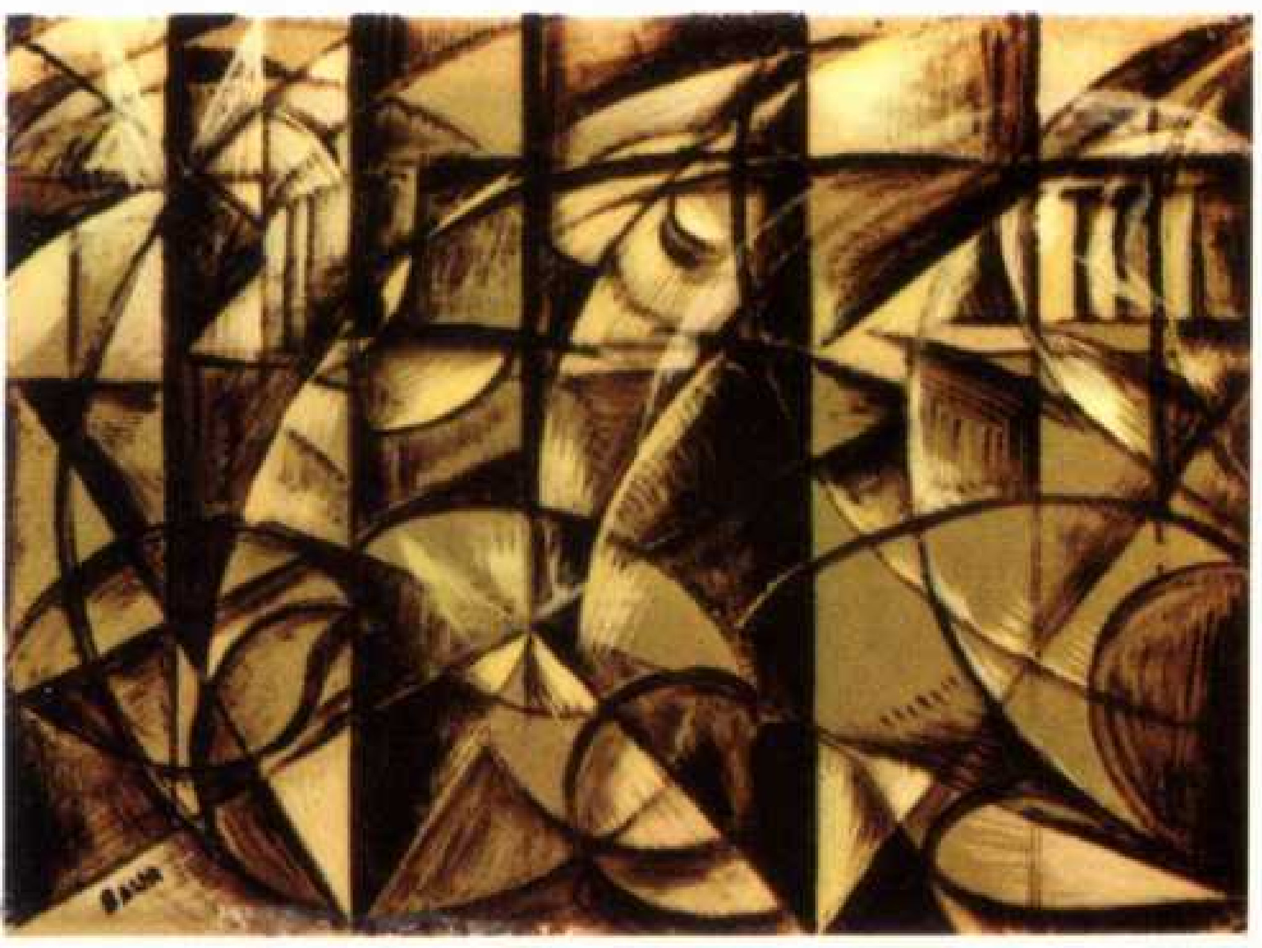


León Bakst: detalle de un dibujo para un ballet de Diaghilev, basado en la obra *Scherezade*, de Rimsky-Korsakov; 1910. Musée des Art Décoratifs, París.

Swäbisch-Gmünd, pero pronto se estableció en Estrasburgo, ciudad de la que fue concejal en sus últimos años de vida.
Se ha dicho que trabajó con Alberto Durero hacia el 1503, pero esta afirmación se basa simplemente en afinidades estilísticas entre los dos artistas, no en pruebas documentales. Su primera obra fechada, el altar de San Sebastián (1507), realizado para la Stadtkirche de Halle (actualmente en el Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg), tiene un carácter pictórico que no tiene nada que ver con el arte de Durero. La originalidad de Baldung resalta aún más en obras en que el tema visionario le da una gran libertad de acción a efectos pictóricos; en *La Trinidad y la Piedad Mística* (1512; National Gallery, Londres), un pequeño friso de donantes, se observa una explosión de amarillos y rojos intensos rodeando la imagen devocional de Cristo en la tumba.
Baldung fue un pintor y grabador de temas religiosos muy original, ya que raramente repitió los esquemas compositivos. Quizá su obra más importante es la realización de las pinturas del altar mayor de Freiburg Minster (1516). De todas formas, sus últimas obras son, en general, de tema profano, y en ellas Baldung da rienda suelta a su fascinación por lo elemental y lo sobrenatural.
Los contactos del pintor con los círculos literarios de Estrasburgo pueden explicar el origen y significado de las misteriosas alegorías que a menudo se encuentran en sus obras profanas. *La muerte y la mujer* (1517; Offentliche Kunstsammlung, Basilea) desarrolla el tema de la fugaciadad de la vida. *Las dos brujas* (1523; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main) aparecen desnudas sobre un cielo de colores contrastantes.
Sus grabados desarrollan temas similares: como ejemplo, podemos citar la serie de *Caballos* (1530-40), sobre el poder del instinto animal, y *El mozo de cuadra hechizado* (1544), habitualmente interpretado como una alegoría de la lujuria.

Balla, Giacomo 1874-1958

Pintor italiano nacido en Turín.
El estilo de sus primeras obras, por ejemplo de *Bancarrota* (1902; Colección Giuseppe Cosmelli, Roma), evoca el drama personal mediante una aguda observación del entorno.
Hacia 1910, año en que firmó el *Manifiesto de los pintores futuristas*, era ya un artista famoso: los cuadros pintados en esta época intentan captar los valores abstractos de la velocidad y la luz. Posteriormente



Giacomo Balla: *Velocidad de automóvil y luces*; óleo y papel sobre cartulina; 50 × 70 cm.; 1913. Colección de M. G. Neumann, Chicago.

su estilo evoluciona hacia la belleza del cuadro *Dinamismo de un perro sobre una cuerda* (1912; Colección Conger Goodyear, Nueva York), en que estudia el movimiento mecánico y orgánico, y hacia la investigación del movimiento cósmico, realizado en *Mercurio pasando junto al Sol* (1914; Colección Gianni Matteoli, Milán). A partir de 1918 su pintura se hace estática, aunque sigue siendo abstracta y estando llena de color.

Bambocciati fl. 1630-60

Los Bambocciati fueron un grupo de artistas, predominantemente holandeses y flamencos, que trabajaron en Roma entre 1630 y 1660 pintando escenas de la vida cotidiana romana y de la campiña de los alrededores. Se les denominó despectivamente Bambocciati por el apodo de su jefe jorobado, Pieter van Laer, *il Bamboccio* («persona ridícula»). El grupo se centra en la observación de la vida de las clases populares, reflejada en sus obras con gran realismo y despreciada por los artistas italianos y sus clientes, que la consideraban ajena a la función idealizadora del arte. El interés por lo vulgar no podía ser compartido por los entendidos italianos, que por eso se sentían distanciados de los Bambocciati. Al representar la realidad circundante, a menudo reforzada mediante efectos luminosos de gran dramatismo, los Bambocciati eran considerados por sus contemporáneos los herederos de la escuela de Caravaggio, y consiguientemente heredaron las críticas adversas que dicha escuela había recibido. A pesar de la oposición de los artistas contemporáneos, de vez en cuando sus cuadros eran comprados por coleccionistas famosos, como Vincenzo Giustiniani y Niccolò Simonelli; sin embargo, la mayor parte de sus clientes pertenecían a las clases medias.
Pieter van Laer (1592/95-1642), jefe del grupo, fue un pintor holandés nacido en Haarlem que se trasladó a Roma hacia 1625, uniéndose a los *Schildersbent*, una asociación de artistas del norte de Europa famosos por sus escandalosas reuniones. Al llegar a Roma Van Laer era ya un pintor consumado, y sus marchantes vendieron rápidamente sus cuadros, que solían ser temas de género. Poco antes de su muerte regresó a Haarlem. Hay cuadros de Van Laer en las siguientes colecciones de arte italianas: Galleria Nazionale d'Arte Antica, en Roma; Galleria degli Uffizi, en Florencia; y museo Civico Gaetano Filangieri, en Nápoles.
El pintor italiano Michelangelo Cerquozzi (1602-60) nació en Roma, donde encontró varios clientes en la colonia española. En 1647 colaboró con Jan Miel y otros en la ilustración del libro de Strada *De Bello Belgico*, vol. II, sobre la campaña española en los Países Bajos a finales del siglo XVI.
La mayor parte de sus lienzos pequeños, influidos por Van Laer, fueron pintados al principio de su carrera. Posteriormente hizo cuadros mayores y se alejó de los temas típicos de los *bambocciati*: por ejemplo, realizó numerosos cuadros de batallas y grandes naturalezas muertas con figuras.
La obra más conocida de Cerquozzi, *La rebelión de Masaniello* (Galleria Spada, Roma), fue pintada en 1648 y desarrolla un tema histórico, la insurrección que estalló en Nápoles el año anterior.
Otros pintores *bambocciati* fueron Jan Miel, Thomas Wick, Michael Sweerts, Dirck Helmbrecker y Jan Ossenbeeck, todos de origen flamenco u holandés. Miel y Sweerts hicieron cuadros de género de gran calidad. Sweerts ennobleció a los campesinos que retrató; sus pinturas pequeñas tienen una textura y un color muy ricos.

Bandinelli, Baccio 1488-1560

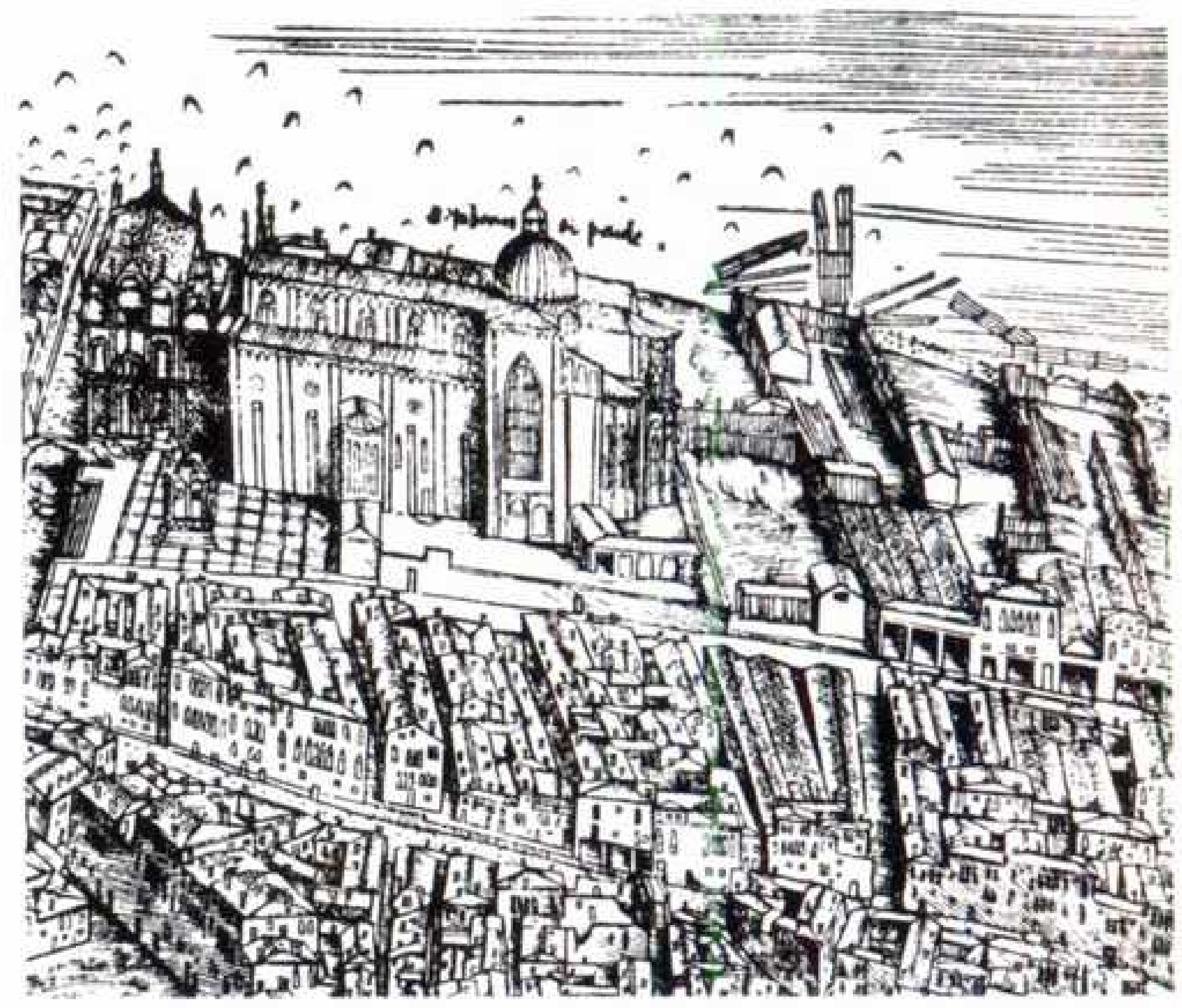
El escultor italiano Baccio Bandinelli comenzó a trabajar en el taller que su padre, un orfebre de los Médicis, tenía en Florencia. Posteriormente fue discípulo de Giovanni Francesco Rustici (1474-1555), escultor que trabajó con Leonardo da Vinci. Bandinelli está muy influido por la obra de Miguel Ángel, y dedica toda su carrera a imitarla. La antigua fidelidad de su familia hace que este artista reciba encargos de cardenales, papas y duques de la familia de los Médicis: el primero de ellos es un *San Pedro* que realiza para la catedral de Florencia (1515). También destacó como escultor de temas clásicos (por ejemplo, un *Orfeo y Cerbero*, 1519, Palazzo Medici, Florencia; y un *Laoconte*, 1525, Uffizi, Florencia) y de bajorrelieves (Profetas del coro de la catedral de Florencia y *Escena triunfal* en el pedestal de la estatua de *Giovanni delle Bande Nere*, Piazza San Lorenzo, Florencia).
El intento de Bandinelli de rivalizar con Miguel Ángel o con predecesores tales como Donatello se consideró un fracaso en su época, como el *Hércules y Caco* (1534; Piazza della Signoria Florencia) que pretendía hacer juego con el *David*. De todas formas, Bandinelli no encontró rival como escultor de la corte del duque Cosme I hasta el retorno de Benvenuto Cellini de Francia en 1545: a partir de entonces se convirtieron en feroces rivales, como se lee en sus respectivas autobiografías. Bandinelli hizo dibujos, pinturas y grabados, además de estatuillas de bronce y bustos.
Sus esculturas en mármol tienen una calidad única, aunque a menudo él no se quedó satisfecho de ellas: hay una serie de miembros de la familia Médicis en la Sala de los Quinientos, en el Palazzo Vecchio de Florencia; y otras en Santa Croce, SS. Annunziata y el Museo Nazionale, los tres en Florencia.

Banks, Thomas 1735-1805

El escultor neoclásico Thomas Banks realizó fundamentalmente obras pequeñas, por ejemplo relieves con temas clásicos. A partir de 1772 trabajó en Italia, donde estuvo influido por Henry Fuseli (1741-1825) y las teorías de Johann Winckelmann (1717-68). Durante un año trabajó en San Petersburgo, llamado por Catalina la Grande. Su «escultura poética», *El titán caído* (1784; Royal Academy of Arts, Londres), es típica de su noble aproximación a la escultura y a los sepulcros funerarios, entre los que destaca el de Sir Eyre Coote (1784-89; Westminster Abbey, Londres).



Baccio Bandinelli: *Cristo muerto sostenido por Nicodemo*; mármol; 1554-60. SS. Annunziata, Florencia.



Jacopo de' Barbari: *San Juan y San Pablo con la antigua Escuela de Santa Úrsula*, detalle de un mapa de Venecia; grabado; 1500.

Barbari, Jacopo de'

c. 1445?-1516

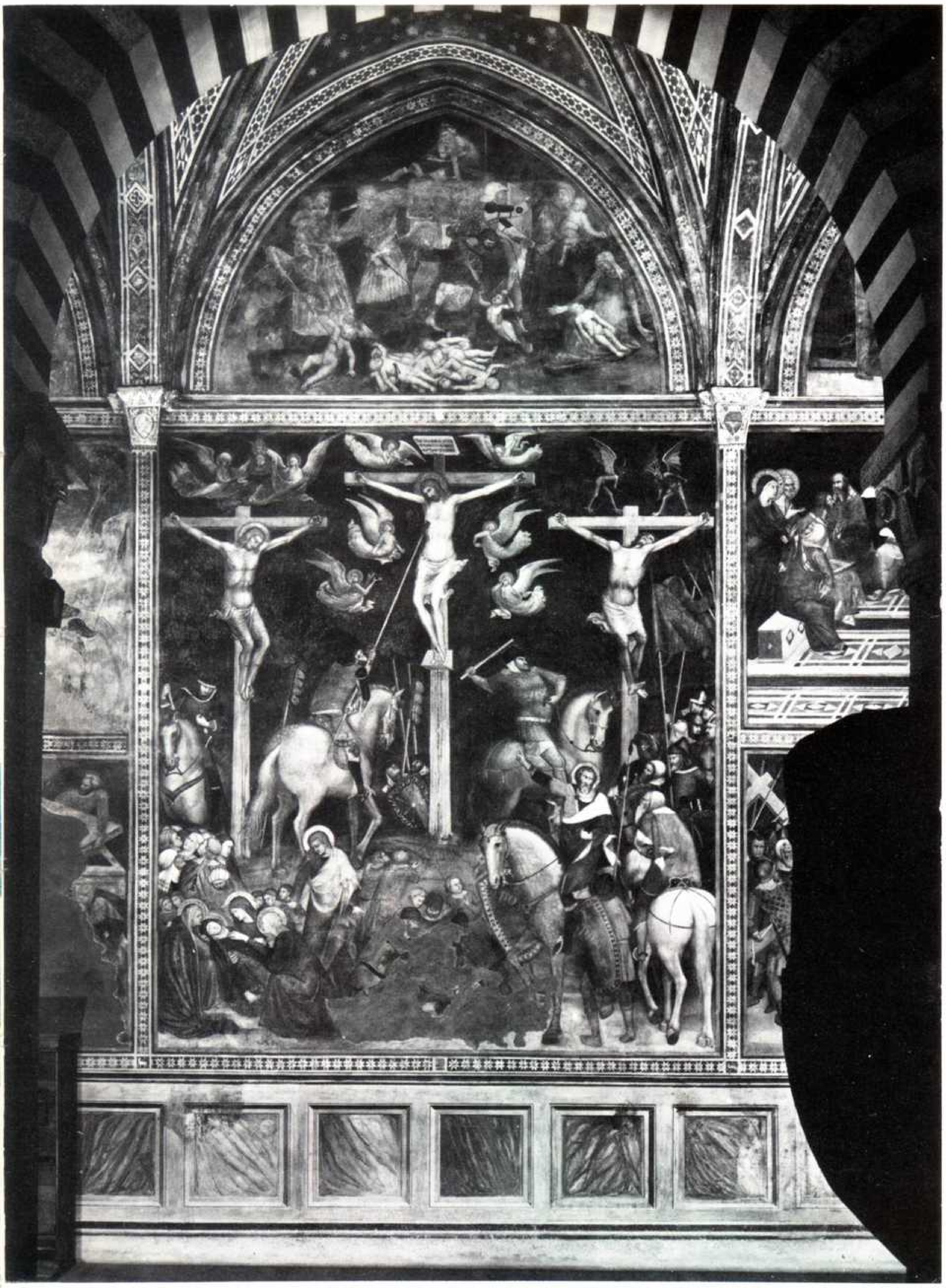
El pintor y grabador Jacopo de' Barbari aparece en algunos documentos como «de origen veneciano», pero en otros se le denomina «Jacob Walch», sugiriendo un origen alemán. De lo que estamos seguros es de que trabajó en Venecia, donde hizo un famoso grabado que representa un minucioso mapa de esta ciudad en el año 1500. Ese mismo año se le nombró pintor de corte del emperador Maximiliano en Nuremberg, y a partir de ese momento vagó por las cortes de Alemania y los Países Bajos. Sus grabados suelen desarrollar temas clásicos con influencias del arte italiano, especialmente de Mantegna. Entre las pocas pinturas de este artista que han llegado hasta nosotros destaca una de las primeras «naturalezas muertas» que se conocen (1504; Alte Pinakothek, Munich).

Barlach, Ernst 1870-1938

El escultor y escritor expresionista Ernst Barlach nació en Wedel, cerca de Hamburgo, en 1870. Estudió en la Escuela Técnica de Hamburgo (1888-91) y en la Academia de Dresde (1891-95), y en 1910 se estableció en Gustrow, Mecklenburgo. Tras un viaje a Rusia en 1906 abandonó el estilo Art Nouveau y desarrolló rápidamente un estilo más personal. En la obra de Barlach aparecen figuras y grupos vestidos, esculpidos en madera, piedra o bronce, que expresan emociones mediante gestos. *Frenesí* (1910; Ernst Barlach Haus, Hamburgo) y *El vengador* (1914; Colección de Herman D. Shickman, Nueva York) son dos ejemplos de ello, imbuidos de



Ernst Barlach: *Ten piedad*. Ernst Barlach Haus, Hamburgo.



espiritualidad y humanidad que derivan de la escultura gótica y del misticismo alemán. Aunque se le honró como artista alemán, posteriormente los nazis calificaron su obra de «degenerada».

Barna da Siena: *Crucifixión* y (arriba) *La matanza de los inocentes*; frescos; c. 1350-55. Colegiata de San Gimignano.

Barna da Siena
mediados del siglo XIV

No sabemos nada de la vida del pintor sienés del siglo XIV Barna da Siena, sólo que fue el principal seguidor de Simone Martini y seguramente discípulo suyo, si no emparentado con él. Trabajó hacia mediados de siglo, y su principal obra es un ciclo de frescos sobre *La vida de Cristo* realizado en la colegiata de San Gimignano. Probablemente estas escenas fueron pintadas c. 1350, y cubren el muro de la nave lateral derecha. Dispuestas en tres hileras hay 26 escenas, incluyendo una enorme *Crucifixión*.
La serie muestra una gran habilidad narrativa y compositiva, un gran dramatismo y una excelente caracterización, como por ejemplo en *El pacto de Judas*.

Bartolo di Fredi c. 1330-1410
El pintor sienés Bartolo di Fredi fue discípulo de Simone Martini. Sabemos que trabajó de 1353 a 1397. Sus pinturas más importantes son los frescos de la colegiata de San Gimignano (1367) y la *Adoración de los Magos* (1390?; Pinacoteca Nazionale, Siena). Su estilo recuerda al de los hermanos Lorenzetti y el de Barna da Siena. Este artista también trabajó en la colegiata de San Gimignano, pintando un ciclo de frescos sobre la *Vida de Cristo* durante la década de los 50 del siglo XIV. Las composiciones de Bartolo están llenas de gente y a veces, como en *El cruce del mar Rojo* (San Gimignano), tienden al horror y a la violencia. Su característica principal es la acumulación de detalles y elementos anecdóticos. El carácter decorativo de su dibujo acentúa la falta de profundidad en su pintura, por lo demás llena de vida.

Bartolommeo, Fra 1472-1517
Su verdadero nombre era Baccio della Porta. Nació en Florencia y se formó en el taller de Cosimo Roselli.
Su primera obra, *La Anunciación* (1497; catedral de Volterra), muestra su asimilación de la representación de los complicados ropajes que aparecen en los cuadros de su contemporáneo Lorenzo di Credi. En 1499 comenzó la parte superior del *Juicio Final* para Santa María Nuova (actualmente en el Museo di San Marco de Florencia), obra que no llegó a terminar porque, por influencia de Savonarola, se retiró hacia 1500 al monasterio dominico de San Marcos. La obra citada fue completada por Albertinelli (1474-1515), y muestra en embrión los principios artísticos desarrollados más tarde por los grandes maestros del Alto Renacimiento. Fra Bartolommeo estuvo influido por Leonardo al volver éste a Florencia en 1500.
Su *Visión de San Bernardo* (Galleria dell' Academia, Florencia), comenzada en 1504, muestra los complicados ropajes típicos de la pintura del Quattrocento, pero también hay influencias ya del *sfumato* leonardesco y se emplean unos tonos más suaves. De todas formas, Fra Bartolommeo no estuvo influido por el claroscuro de las últimas obras de Leonardo; en este sentido, fue fundamental para él una visita a Venecia en 1508; allí entró en contacto con los colores



del arte veneciano, más vivos y brillantes. La influencia veneciana se observa, por ejemplo, en *Los desposorios de Santa Catalina* (1511; Louvre, París), que muestra un conocimiento previo del retablo de Bellini *La Virgen y el Niño rodeados de Santos* (1505; iglesia de San Zaccaria, Venecia), aunque las figuras pintadas por Bartolommeo tienen una voluminosidad que es más propia del centro de Italia y que sólo puede deberse a influencias de Leonardo.
Por esta época Fra Bartolommeo era ya un artista consagrado del Alto Renacimiento y el equilibrado esquema de *Los desposorios de Santa Catalina*, que también presenta influencias de la obra de Rafael *La Virgen del baldaquino* (1507-08; Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florencia), aparece en obras posteriores, en la que los sagrados personajes están dispuestos en gradas, en medio de un grandioso entorno arquitectónico. La interacción de equilibrio y contraste entre las formas se va haciendo cada vez más compleja, mientras que el movimiento de las figuras sigue siendo amable y delicado. El conjunto de la obra resulta muy dulce.
Alrededor de 1514 Fra Bartolommeo visitó Roma, y el dinamismo y el *contrapposto* de sus cuadros posteriores demuestran que allí vio las pinturas de Rafael. Esto se observa, por ejemplo, en las heroicas figuras de *San Pedro* y *San Pablo*, la primera de las cuales no llegó a terminar, pintadas para San Silvestre en Roma (actualmente en los Museos Vaticanos), y en retablos como la *Virgen de la Misericordia* (1515; Pinacoteca

Fra Bartolommeo: *El descendimiento*; tabla 158 × 199 cm.; c. 1516-17. Palazzo Pitti, Florencia.

Francesco Barolozzi: *Lady Smythe y sus hijos*; grabado realizado a partir de un cuadro de Sir Joshua Reynolds; 30 × 23 cm.; 1789. British Museum, Londres.

Nazionale del Palazzo Ducale, Lucca) y el *Salvator Mundi* (1516; Palazzo Pitti, Florencia) que se le encargó a su regreso a su ciudad natal.
En dichas obras hay una energía que no se encuentra en sus cuadros anteriores. Las figuras se contraponen vigorosamente, y la arquitectura —por ejemplo, la que sirve de fondo al *Salvator Mundi*— muestra un profundo conocimiento, por parte



del autor, de la obra realizada por Bramante en Roma. Sigue habiendo ternura en las obras más personales y logradas de Bartolommeo, y ésta es la carateristica principal del arte del pintor florentino: se observa, por ejemplo, en la conmovedora humanidad de *La presentación de Cristo en el templo* (c. 1516; Kunsthistorisches Museum, Viena), una de sus últimas obras.



Antoine-Louis Barye: *León aplastando a una serpiente*; bronce; altura: 135 cm.; modelado en 1832 y fundido en 1835. Musée du Louvre, París.

Bartolozzi, Francesco 1727-1815

Francesco Bartolozzi se formó en Florencia, donde se convirtió en un famoso grabador. Su importancia se debe a que popularizó el proceso de punteado del grabado en color que, mediante la técnica de «puntos», evita los duros perfiles de los grabados de líneas. Esta técnica resultaba especialmente adecuada para los grabados realizados en el siglo XVIII sobre obras de los viejos maestros. Así, Bartolozzi hizo en 1772 grabados sobre dibujos del Guercino (1591-1666) que se encuentran en Windsor (Royal Art Collection). Bartolozzi vivió en Londres a partir del 1772, y allí reprodujo en grabados la obra de muchos contemporáneos suyos, como Cipriani, Copley y Angelica Kaufmann.

Barye, Antoine-Louis 1795-1875

El escultor romántico francés Antoine-Louis Barye destacó por sus bellas esculturas de animales salvajes. Fue discípulo de Jean-Antoine Gros, y su obra muestra influencias de Géricault y Delacroix. Sus obras, basadas en dibujos realizados en el zoológico del Jardin des Plantes de París (por ejemplo, su *León aplastando una serpiente*; bronce; 1832; Louvre, París), fueron muy admiradas por los románticos. Barye esculpió grupos decorativos en piedra para el Louvre (1854-60) y una estatua ecuestre (*Napoleón I como emperador romano*; bronce; 1860; Place De Gaulle, Ajaccio). Sus obras muestran un gran realismo y maestría en la ejecución, representando a menudo escenas tomadas de la naturaleza, como su *Jaguar devorando una liebre* (bronce; 1852; Louvre, París).

Basawan 1556-1605

Pintor hindú de la casta de Ahir de Uttar Pradesh, el más importante pintor mogol de la época de Akbar (1556-1605); dejó de trabajar hacia el 1600. El cronista Abul Fazl escribe lo siguiente: «Por sus dibujos, retratos, colores... y la imaginación que se observa en sus pinturas... no tiene rival, y muchos entendidos le prefieren a Daswanth». Durante su período de formación trabajó en el primer proyecto de envergadura del estudio de Akbar, el *Hamza-nama* (hacia el 1585; algunas de estas miniaturas se conservan en el Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena y el Victoria and Albert Museum, Londres). Su estilo maduro y personal se observa en el *Akbar-nama* (Victoria and Albert Museum, Londres), el *Babur-nama* (British Library, Londres), el *Razm-nama* (Maharaja Sawai Man Singh II Museum, Jaipur) y el *Murakka-i-Gulshan* (Album *Gulshan*, Biblioteca del Palacio Gulistan, Teherán). Aunque todas estas obras fueron realizadas en colaboración con otros artistas, el estilo de Basawan es perfectamente perceptible. Entre las obras realizadas totalmente por él están el *Darab-nama* (British Library, Londres), el *Tuti nama* (Museum of Art, Cleveland), el *Baharistan* de Jami (Bodleian Library, Oxford) y le *Anwar-i-Suhayli* (Bharat Kala Bhavan, Benarés).
La garra de su arte reside en su composición dramática en la representación —en sus pinturas— de distintos tipos humanos y en la experimentación de la perspectiva y el escorzo, elementos en muchos casos aprendidos copiando pinturas europeas, cosa que Basawan hizo a menudo.

Baskin, Leonard 1922-

Este grabador, escultor, tipógrafo e impresor americano nació en New Brunswick. A principios de los años 50 abandonó su escultura ecléctica y poco original para dedicarse al grabado. Sus obras revelan gran preocupación por la muerte y la decadencia. Su estilo expresionista resultaba adecuado para los retratos y escenas mitológicas posteriores. Después, su escultura se ha visto influida por Ernst Barlach (1870-1938).



Jacopo Bassano: *Susana y los viejos*; óleo sobre lienzo; 85 × 125 cm.; aprox. 1570-79. Musée des Beaux-Arts, Nimes.

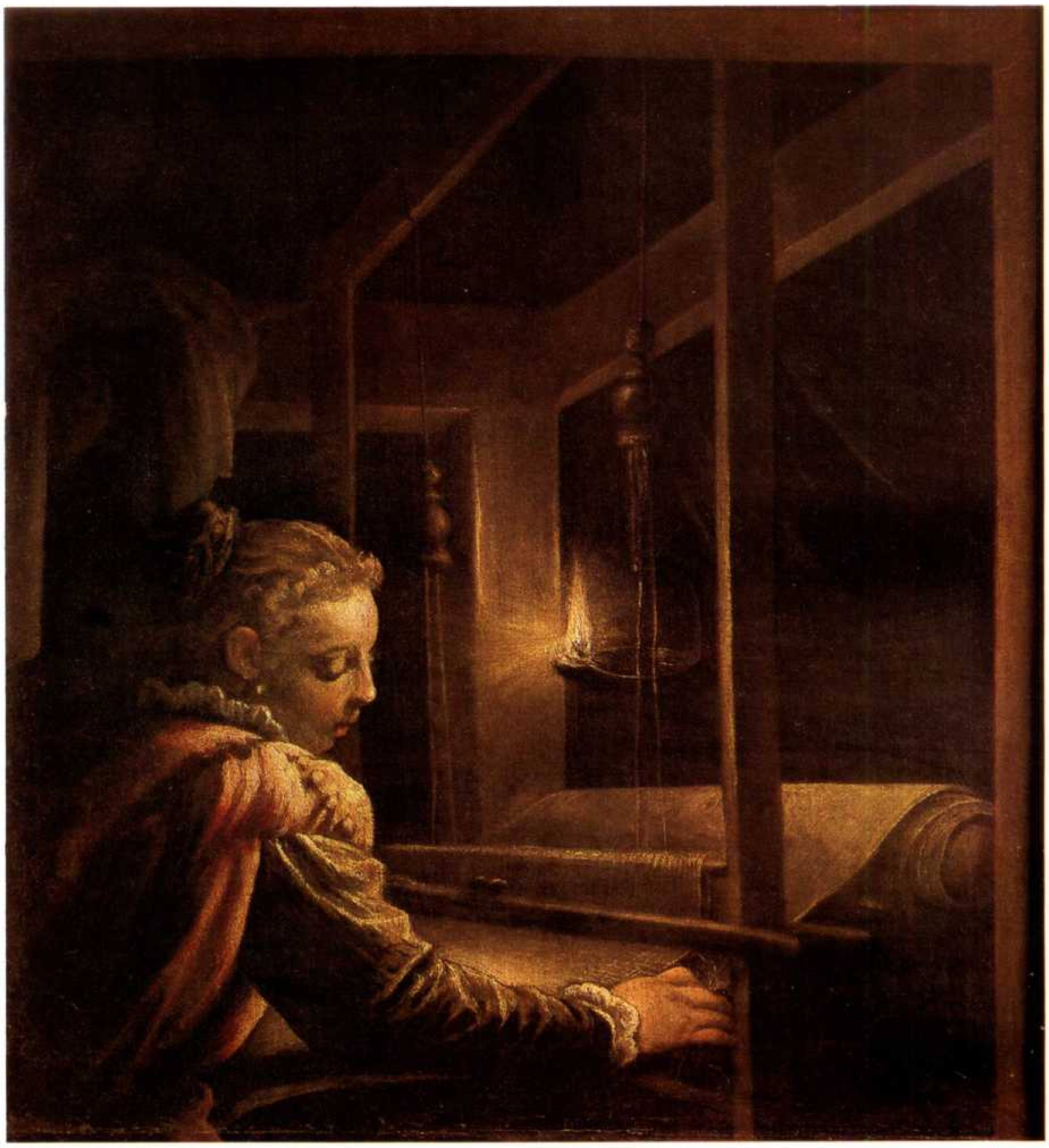
Bassano, Familia siglos XV-XVIII

Familia de pintores de la provincia veneciana que tomaron el nombre de su ciudad natal, Bassano. Este grupo de artistas también fue denominado «da Ponte», al parecer porque su casa en Bassano se encontraba cerca de un puente.
Francesco da Ponte (I) (1470/80-1540 aprox.) fue un pintor de interés puramente local, pero su hijo Jacopo (1510/19-92) fue un importante pintor de la generación de Tintoretto. Probablemente aprendió con su padre en Bassano, aunque sabemos que estuvo en Venecia en 1535, quizá incluso antes. Jacopo estuvo muy influido por el pintor veronés Bonifazio di Pitati (1487-1553), exiliado en Venecia, en cuyo estudio probablemente trabajó. Por el contrario, es improbable que Jacopo trabajara en el estudio de Tiziano, aunque, como todos los pintores de su generación, estuvo influido por su obra y por la de Pordenone (c. 1484-1539). Parece ser que pronto regresó a Bassano, donde vivió hasta su muerte, aunque con posterioridad volvió a visitar Venecia en varias ocasiones. En sus primeras obras se observan también influencias de grabados alemanes y del centro de Italia.
Las primeras obras de Jacopo de fecha segura son tres lienzos pintados para el Palazzo Pubblico de Bassano, *Nabucodonosor y los tres niños*, *Cristo y la adúltera* y *Susana y los viejos* (1534-36; Museo Civico, Bassano del Grappa), en los que es evidente la influencia de Bonifazio. *El camino del Calvario* (c. 1540; Fitzwilliam Museum, Cambridge) toma la composición de un grabado de Rafael, y *La adoración de los Magos* (c. 1540; National Gallery of Scotland, Edimburgo) muestra influencias de Durero en las arquitecturas del fondo. En *Descanso en la huida a Egipto* (1550; Pinacoteca Ambrosiana, Milán) se observan influencias de Parmigianino (1503-40), especialmente de sus grabados. Este es un factor muy importante para el desarrollo de la obra de Jacopo. Su gran *Crucifixión* (1562; Museo Civico Luigi Bailo, Treviso) es una obra muy original y sorprendente. La imagen principal probablemente deriva de Tiziano, pero el fuerte contraste entre la horizontalidad de las nubes y la verticalidad de la cruz, la Virgen y San Juan hacen del cuadro casi una obra abstracta. Parece una evocación trascendental de los Evangelios, sobre los que San Jerónimo —representado con mayor naturalidad que las otras figuras al fondo, con una piedra y un libro abierto— está meditando.

La figura de San Jerónimo arrodillado aparece también en varias composiciones del mismo artista, constituyendo el tema central. El santo está acompañado por un burro pintado con gran realismo (*San Jerónimo en su cueva*; Alte Pinakothek, Munich); el realismo continúa en los cuadros de género, en los que aparecen campesinos y animales domésticos, a menudo desarrollando un tema bíblico. Este tipo de escenas, característico del conjunto de la obra de la familia Bassano, aparece por primera vez en *La marcha de Jacob de Caná* (c. 1565; Hampton Court Palace, Londres). La forma de desarrollar estos temas refleja un probable conocimiento de la pintura que en esos momentos se estaba produciendo en el norte de Europa, aunque la gran aceptación de sus obras entre los venecianos puede deberse también a la creciente recuperación de tierras y al trabajo de la *terra firma* durante este período.

El luneto votivo de *Los rectores Moro y Capello ante la Virgen* (1572; Museo Civico, Vicenza) está pintado con un estilo distinto, más monumental, mostrando influencias de Tintoretto, además de su evidente deuda para con el retablo de *La Madonna de la familia Pesaro* de Tiziano (1519-26; Santa Maria dei Frari, Venecia). Ambas infuencias aparecen también en sus retratos, entre los que destaca el *Retrato de un hombre* (c. 1570; National Gallery of Scotland, Edimburgo). En obras posteriores parece ser que Jacopo fue ayudado considerablemente por sus hijos, y probablemente pintó muy poco durante sus últimos años de vida.

Cuatro hijos de Jacopo fueron pintores. Francesco da Ponte (II) (1549-92) ayudó a su padre en algunas de las últimas obras de éste, y realizó varias pinturas de campesinos y animales a la manera de su padre, como *La primavera y el otoño* (c. 1575?; Kunsthistorisches Museum, Viena). En 1579 dejó Bassano y se trasladó a Venecia, donde participó, al contrario que su padre, en la redecoración del Palacio de los Dogos tras el desastroso incendio de 1577. En este palacio, Francesco da Ponte realizó el óvalo central del techo de la Sala del Scrutinio y cuatro pinturas de temas históricos en la Sala del Maggior Consiglio. También iba a ayudar a Paolo Veronese (1528-88) en la pintura sobre el *Paraíso* en el muro principal de la citada sala, pero a la muerte de Veronese el encargo pasó a Tintoretto.



Leandro Bassano: *Penélope*. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Rennes.

Otro hijo de Jacopo da Ponte, Giambattista (1553-1613), también fue pintor, al igual que su hermano menor, Gerolamo (1566-1613), pero ninguno de los dos fue un artista independiente de importancia. En este sentido, Leandro (1557-1622) es una figura más destacada. Terminó algunas de las obras del Palacio de los Dogos comenzadas por su hermano Francesco, cuya muerte impidió que éste las acabara, y realizó también obras propias. Destacó como retratista, y precisamente gracias a la fama alcanzada en este campo llegó a ser nombrado caballero por el Dux Martin Grimani en 1596.

Batoni, Pompeo 1708-87

El pintor italiano Pompeo Batoni nació en Lucca. En 1727 marchó a Roma, donde permaneció hasta su muerte. Estudió durante algún tiempo con Sebastiano Conca y Agostino Masucci, pero fue esencialmente autodidacta. Hacia 1740 su fama era similar a la de Mengs, pero no fue un artista prolífico y su reputación no llegó a basarse en esquemas decorativos importantes. Pintó el retablo de *La caída de Simón Mago* (1746-55; San Pedro, Vaticano). A partir de 1754 se especializó en retratos, algunos de ellos de caballeros ingleses de paso por Roma. La obra de Batoni tiene influencias de Rafael y la antigüedad.

Bazille, Frédéric 1821-70

El pintor francés Frédéric Bazille nació en Montpellier. En 1862 entró en el estudio de Charles Gleyre en París, donde conoció a Monet, Renoir y Sisley, haciéndose muy amigo de

Pompeo Batoni: *Sir George Page-Turner*; óleo sobre lienzo; 135 × 99 cm.; 1768. Colección privada.



los dos primeros. Varios cuadros suyos fueron aceptados en los Salones de finales de los años 60, por ejemplo su *Reunión familiar*, retrato de un grupo al aire libre expuesto en 1868 (Musée du Jeu de Paume, París); sin embargo, el jurado del Salón de 1870 rechazó su cuadro *La toilette* (Musée Fabre, Montpellier), mucho más tradicional que la obra antes citada. Continuando el estilo de Manet, sus obras tienen espesas capas de pintura y un trazo enérgico: menos dedicado a la pintura al aire libre que sus amigos, desarrolló tanto temas tradicionales como temas más modernos. Murió en la guerra franco-prusiana, en noviembre de 1870.

Baziotes, William 1912-63

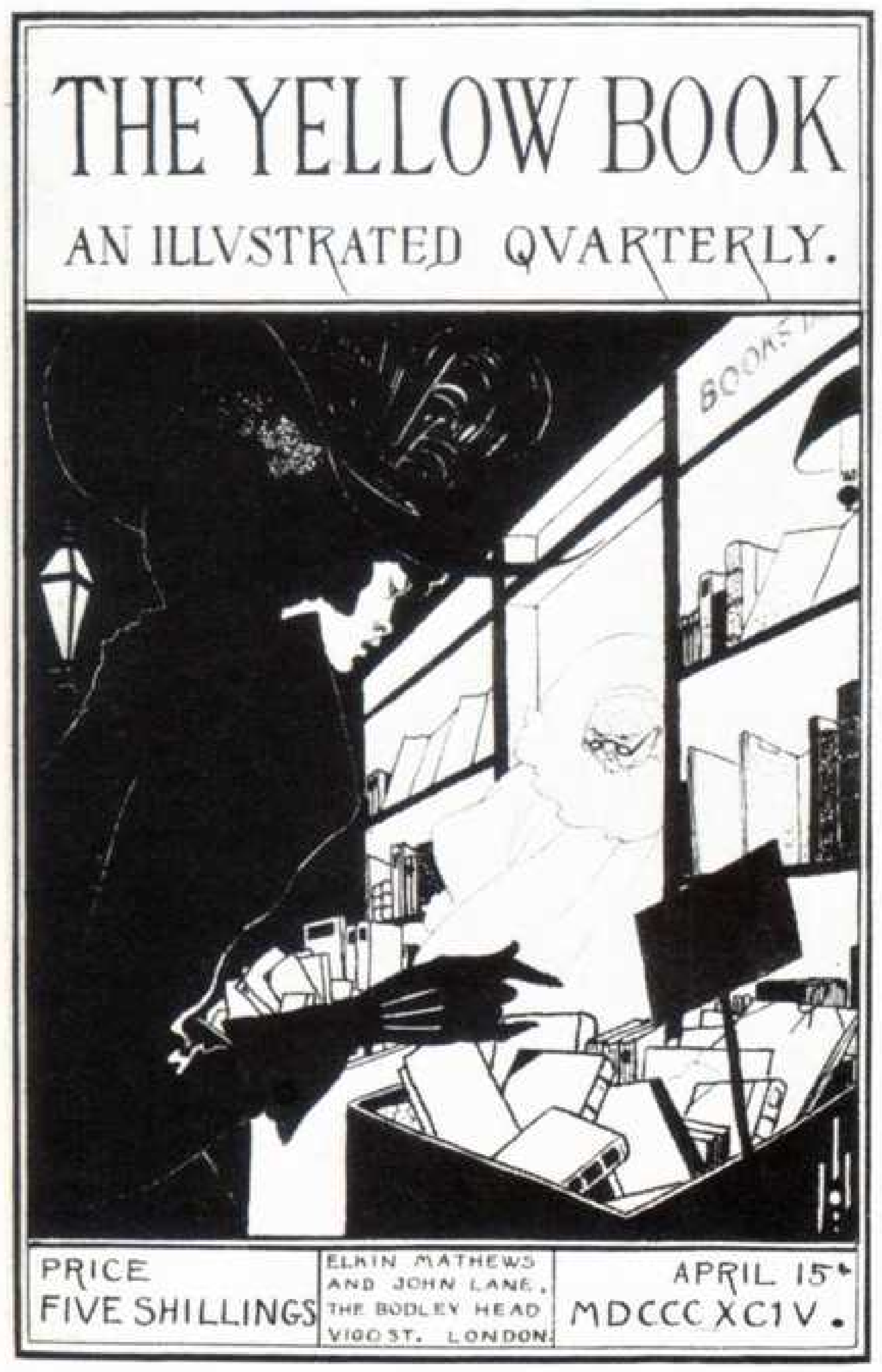
William Baziotes fue uno de los miembros fundadores de la Escuela de Nueva York. Al igual que Robert Motherwell, mantuvo estrechos contactos con los artistas surrealistas europeos que se trasladaron a Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial. Hacia 1939 Baziotes se dedicaba a pintar extrañas formas marinas metidas en estructuras parecidas a cajas; hacia 1946 se servía del automatismo para producir figuras biomorfas flotando sobre un fondo abstracto. Siguió desarrollando esta fórmula en obras como *Congo*, pintada al óleo en 1954 (Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles). En 1948 fundó con Robert Motherwell, Barnett Newman y Mark Rothko lo que se llamó «El tema del artista», un grupo de enseñanza informal que constituyó el embrión de la Escuela de Nueva York a finales de los años 40.

Beardsley, Aubrey 1872-98

El dibujante inglés Aubrey Vincent Beardsley nació en Brighton. Su vida profesional comenzó en 1888, trabajando en una oficina de topógrafos en Londres. Pronto se trasladó a la Compañía de Seguros de Vida *Guardian* («guardián» resultaba una ironía cruel, dado que por aquella época tenía ya tuberculosis, enfermedad que pondría fin a su vida). Para combatir el tedio de su trabajo como oficinista se dedicó, durante su tiempo libre, a la música, la literatura y, sobre todo, al dibujo. Hacia 1890 decidió hacer

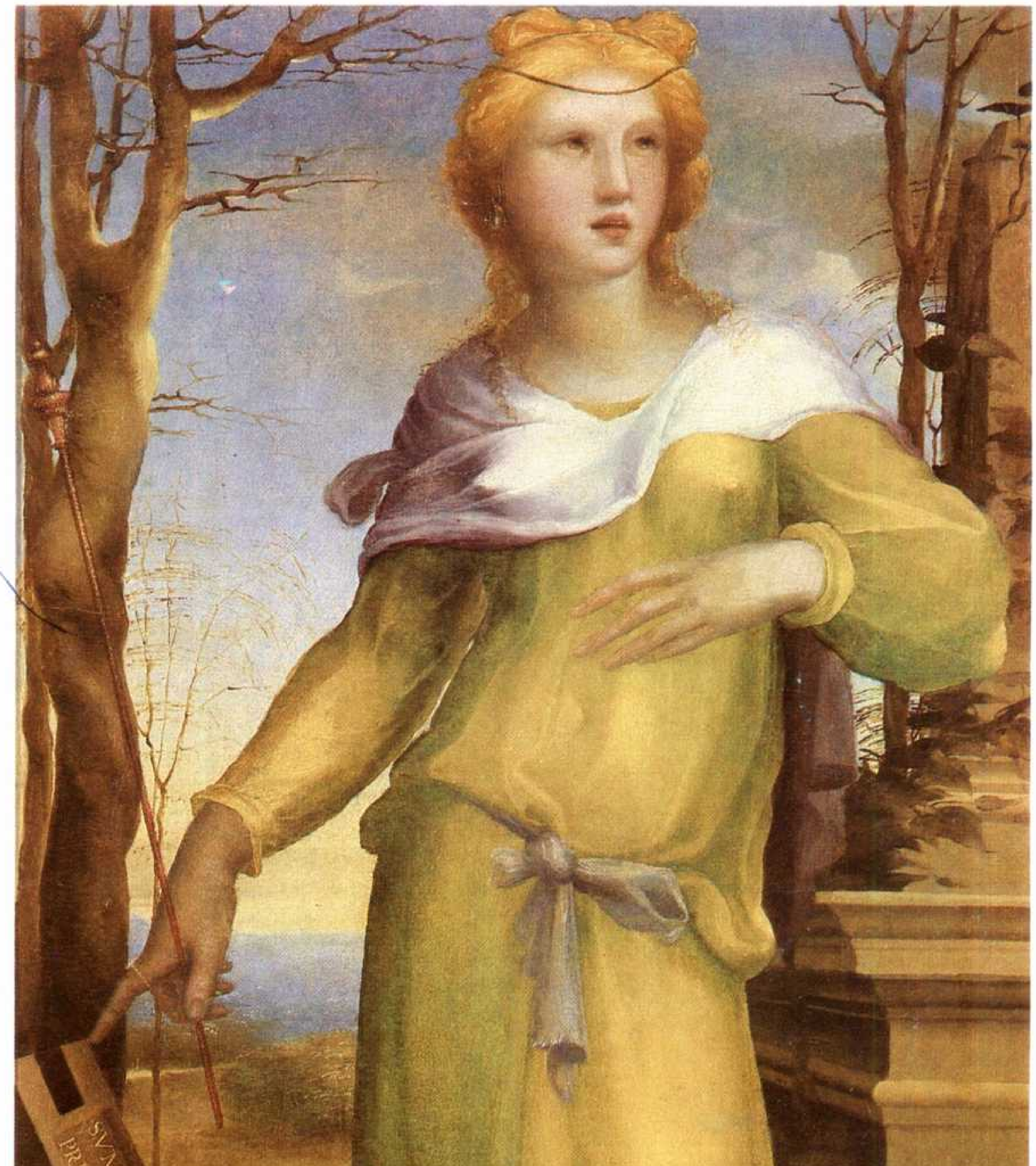


Frédéric Bazille: *Vista de un pueblo*; óleo; 130 × 89 cm.; 1968. Musée Fabre, Montepellier.



Aubrey Beardsley: boceto para la portada de *The Yellow Book*; dibujo: 20 × 18 cm.; 1894. Victoria and Albert Museum, Londres.

de su talento un uso más adecuado. El primer éxito de Beardsley llegó cuando el dueño de una librería, Frederick Evans, le recomendó al editor John Dent para que realizara las ilustraciones del libro de Malory *La Morte d'Arthur,* que Dent iba a volver a publicar. Durante los 18 meses siguientes Beardsley estuvo ocupado en esta obra. Una de las ilustraciones, *Merlín y Nimüe* (en *La Morte d'Arthur,* vol. I, Londres, 1863), es una muestra representativa del estilo de su primera época.
La siguiente obra de Beardsley fueron las ilustraciones de *Salomé*, de Oscar Wilde. En ella la influencia de Whistler es más evidente: como ejemplo, baste citar *La falda de plumas de pavo real* (1894; William Hayes Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts).
Al mismo tiempo que realizaba las ilustraciones de *Salomé*, Beardsley dirigió *The Yellow Book* (El libro amarillo). Sus contribuciones a esta publicación periódica hicieron que su obra fuera conocida por un público más amplio, aunque generalmente hostil a ella.
Hacia el final de su vida, Beardsley se arrepintió de algunas de sus transgresiones del gusto y la moral convencionales. Escribió a su editor, Leonard Smithers, pidiéndole que destruyera sus dibujos inmorales.



Domenico Beccafumi: *Tanaquil*; tabla; 91 × 53 cm. National Gallery, Londres.



Max Beckmann: *Pierrette y un payaso*; óleo sobre lienzo; 160 × 100 cm.; 1925. Stadtische Kunsthalle, Manheim.

Sin embargo, a pesar de su petición, Smithers conservó todos los dibujos de Beardsley, salvando una selección de obras representativas de creaciones grotescas de un artista brillante.

Beauneveau, André c. 1330-1400

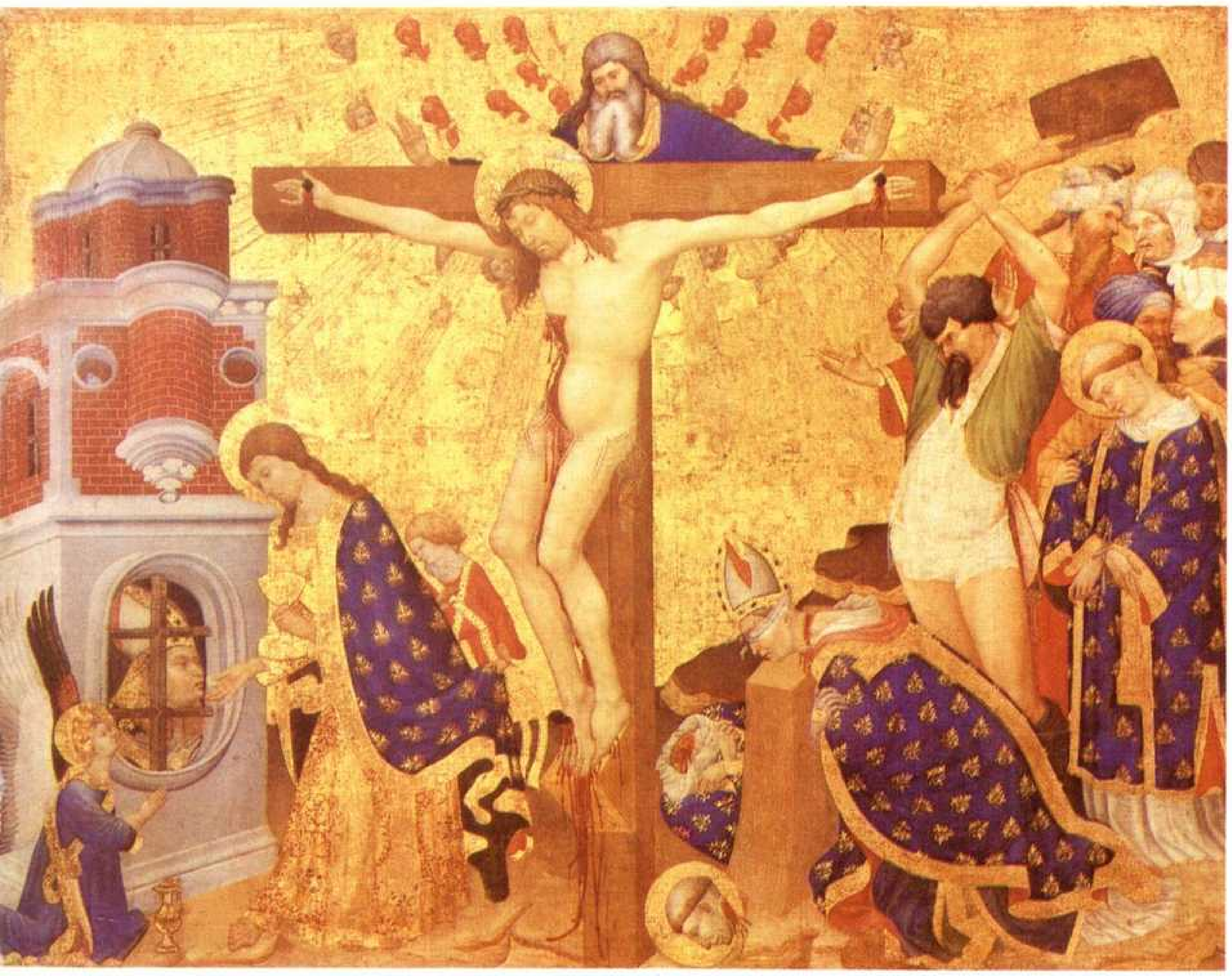
El escultor, pintor y dibujante francés André Beauneveau nació en Valenciennes, en el condado de Hainaut. El cronista del siglo XIV Froissart (también nacido en Hainaut) le consideró el mayor escultor y pintor de su época, pero la mayor parte de su obra se ha perdido, y su carrera sólo se puede seguir en la actualidad a través de documentos y de dos grupos de obras: una serie de efigies funerarias realizadas para Carlos V de Francia entre 1364 y 1366, y 24 miniaturas de profetas y apóstoles que se encuentran en una salterio hecho para el Duque de Berry hacia 1386. Beauneveau murió antes de 1402, y posiblemente ya en 1397, cuando Jean de Cambrai fue director de obras del Duque.



Jacques Bellange: *Las tres Marías junto a la tumba*; aguafuerte retocado con buril; 43 × 28 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

Beccafumi, Domenico
c. 1486-1551

El personalísimo estilo del pintor sienés Domenico Beccafumi se asocia a veces a los comienzos del manierismo. Se sabe poco de su primera época, y parece ser que haber residido en Roma de 1510 a 1512, coincidiendo con los comienzos de la decoración de Rafael en las estancias vaticanas, no influyó demasiado en su arte. Las obras de Beccafumi se caracterizan por un tratamiento ilógico del espacio y de las proporciones humanas, mostrando un mayor interés por la expresión de sentimientos que por la plasmación de la belleza clásica; y por el empleo, también muy personal, de la luz y el color, que sólo encuentra paralelo en las primeras obras del artista contemporáneo Rosso Fiorentino (1494-1540). Su obra muestra muchas tendencias distintas, lo que le da una desigualdad notable.



Henri Bellechose: *El martirio de San Dionisio*; tabla; 161 × 210 cm.; 1416. Musée du Louvre, París.

Beckmann, Max 1884-1950

Max Beckmann se formó en la Academia de Arte de Weimar, y al principio el estilo de sus obras resulta muy tradicional. Posteriormente, sus experiencias durante la Primera Guerra Mundial le llevaron a pintar imágenes brutales y muy expresivas de la mutilación física y psicológica provocada por la guerra, conseguidas mediante la tensión que se crea entre las formas y el espacio (por ejemplo, en *La noche*, 1918-19; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf). Durante los años 20 su obra muestra influencias del arte medieval. Sus composiciones se hacen menos morbosas; se emplean el blanco, el negro y pocos colores más, y se desarrollan temas más humanos que las condiciones de la posguerra. Sus cuadros participaron en la exposición *Die Neue Sachlichkeit*, celebrada en Manheim en 1926. Se trasladó a Amsterdam en 1937 y en 1947 marchó a los Estados Unidos. Sus obras más importantes son trípticos alegóricos como *La partida* (1932-35; Museum of Modern Art, Nueva York).

Behrens, Peter 1868-1940

El artista alemán Peter Behrens empezó siendo pintor para acabar dedicándose a la arquitectura a través del diseño y el movimiento Artes y Oficios. Fue uno de los miembros fundadores de los *Vereinigte Werkstätten* («Talleres Unidos») en Munich; para ellos diseñó objetos en vidrio. Su primer edificio, construido en 1901, fue una casa en Darmstadt en la que se observan tendencias racionalistas e influencias de Henri van de Velde y Charles Rennie Mackintosh. En 1907 fue nombrado diseñador y arquitecto de la AEG (Allgemeine Elektricitäts Gesellschaft, compañía eléctrica alemana). Entre sus responsabilidades estaba el diseño de objetos y elementos que iban desde fábricas enteras hasta electrodómesticos, como cocinas y lámparas. La fábrica de AEG que diseñó (construida en Berlín en 1908-09) resultaba muy funcional, y en ella se empleaban ya el vidrio y el acero para crear un espacio más amplio, adelantándose a otros arquitectos que después de Behrens diseñarían fábricas olvidando los estilos decorativos del pasado. A partir de 1914 el lenguaje de Behrens se hace expresionista, empleando estructuras de acero disimuladas con ladrillo en la fábrica de colorante, de Höchst am Main (1920-25). Para edificios importantes y prestigiosos Behrens utilizó un estilo denominado «clasicismo fragmentado» (por ejemplo, en el edificio de oficinas de la Compañía Mannesmann en Düsseldorf; 1913-23). Posteriormente siguió el estilo internacional, en el que está construido el edificio de la Administración de Tabacos del Estado (Linz, Austria; 1930). Aunque fue el pionero de la utilización del cristal y el acero en arquitectura, la obra de Behrens sigue mostrando unas proporciones esencialmente clásicas. Esto se ve, por ejemplo, en los sólidos muros de la casa de campo que construyó en Schlachtensee (Berlín, 1920) y en una lujosa casa de los Montes Taunus, cerca de Frankfurt am Main (1932). Las inclinaciones clasicistas de su arquitectura le impidieron tener la libertad, a la hora de proyectar, de que gozaron Le Corbusier y Mies van der Rohe.

Bellange, Jacques 1594-1638

Jacques Bellange fue un pintor y grabador francés. En un documento aparece en Nancy entre 1600 y 1617 trabajando como retratista y realizando grandes decorados para representaciones teatrales organizadas por el Duque de Lorena. No nos han llegado estas obras, y lo único que conservamos de Bellange son grabados y dibujos, en su mayor parte de tema religioso. La elegante atenuación de sus figuras y la ambigüedad que se observa en el tratamiento del espacio derivan, principalmente, de la Escuela de Fontainebleau; pero al mismo tiempo, su arte expresa una intensidad religiosa típica de la Contrarreforma.

Bellechose, Henri fl. 1415-40

El pintor franco-flamenco Henri Bellechose nació en Brabante. Fue pintor de corte de los Duques de Borgoña, y en 1415 sucedió a Jean Malouel como ayuda de cámara de Juan Sin Miedo. En 1416 Bellechose recibe colores para terminar un retablo sobre la vida de San Dionisio, comenzado por Malouel para la cartuja de Champmol en Dijon. *El martirio de San Dionisio*, tabla habitualmente atribuida a Bellechose, presenta episodios de la vida del santo crucificado al lado de Cristo; los mantos ricamente bordados y las figuras sinuosas de los verdugos



de San Dionisio muestran afinidades con la pintura sienesa. De 1416 a 1425 Bellechose decoró el palacio ducal en Dijon y los castillos de Talant y Saulx. En Saulx realizó también un retablo de la Virgen y el Niño con Juan sin Miedo, Felipe el Bueno y sus santos patronos.

Bellini, Familia siglos XV y XVI

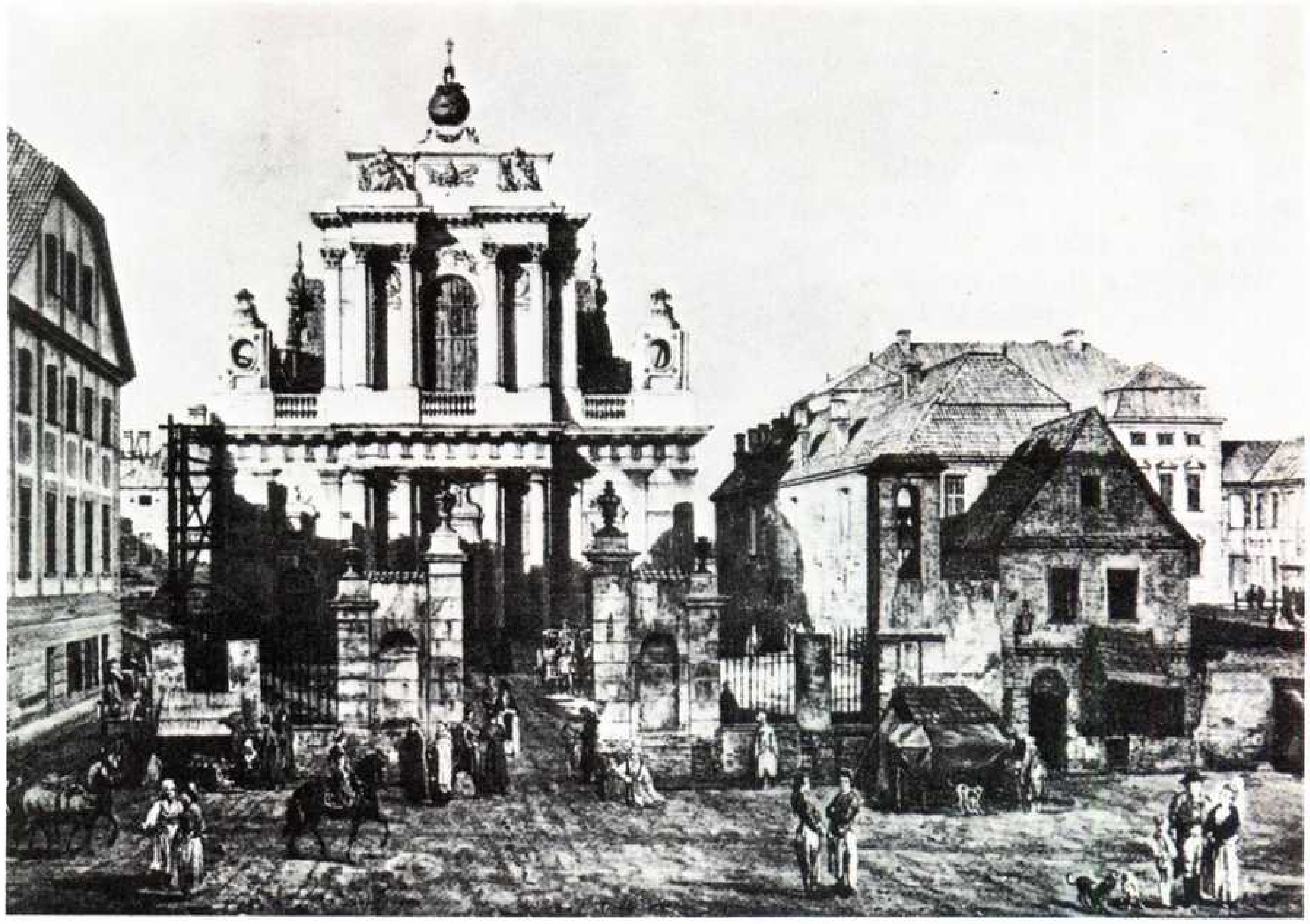
Los Bellini fueron una familia de pintores italianos que trabajaron en la segunda mitad del siglo XV y a principios del siglo XVI, época en que dominaron la vida artística veneciana.

Pocas obras de Jacopo (c. 1400-70/71) han llegado hasta nosotros, aunque de muchas se tiene noticia por los registros. Según una inscripción que se ha perdido, fue aprendiz de Gentile da Fabriano, en cuyo honor llamó a su primogénito Gentile: podría ser un Jacopo, discípulo de Gentile da Fabriano, que fue acusado de agresión en Florencia en 1423. Sus relaciones toscanas son la causa de su estilo gótico internacional, muy decorativo y enriquecido

Giovanni Bellini: *La fiesta de los dioses*; óleo sobre lienzo; 170 × 188 cm.; 1514. National Gallery of Art, Washington D. C.

con elementos renacentistas, como los experimentos con la perspectiva que estaban realizando en aquella época algunos artistas florentinos (véase *La Virgen y el Niño*; Uffizi, Florencia). Hay documentos que demuestran que Jacopo estuvo en Padua y Verona en los años 30, y en 1441 fue preferido a Pisanello

para realizar el retrato de Leonello d'Este: su actividad como retratista está atestiguada por escritos, pero no se han conservado sus obras. En Venecia, ciudad donde murió, Jacopo realizó pinturas de grandes dimensiones (perdidas en la actualidad) para el Palacio de los Dux y las principales *scuole*.
Jacopo fue el maestro de sus dos hijos Gentile y Giovanni, y con ellos firmó un retablo en Padua en 1460, ahora perdido. Probablemente sus obras más importantes entre las conservadas son dos cuadernos de dibujos que se encuentran en el Louvre, París, y en el British Museum de Londres, que contienen estudios usados por Gentile y Giovanni y también por Andrea Mantegna, que en 1454 se casó con Nicolasa Bellini, hija de Jacopo y hermana de Gentile y Giovanni. Estos cuadernos contienen más de 230 bocetos, y son un ejemplo valiosísimo de la práctica artística en la Italia renacentista: varias hojas contienen estudios de antigüedades coleccionadas por Jacopo. Esta colección sería heredada por Giovanni a la muerte de su padre.
Gentile (c. 1429-1507), el primogénito de Jacopo, se encargó del taller del padre a la muerte de éste, convirtiéndose en el pintor más importante de la República Veneciana. En 1469 le fue otorgado un título nobiliario por el Emperador Federico III, y diez años más tarde visitó Constantinopla para pintar retratos del Sultán Mohamed II. Durante los años 70 realizó un ciclo de pinturas de tema histórico para la Sala del Maggior Consiglio en el Palacio de los Dux (Venecia), encargo que implicaba la sustitución de algunas de las pinturas realizadas en época de su padre. Las pinturas de Gentile fueron destruidas en el gran incendio de 1577. Al igual que en el caso de Jacopo, las pinturas más importantes de Gentile Bellini se han perdido, y su arte sólo puede juzgarse en la actualidad a partir de obras menores (a pesar de todo, muy interesantes), como el ciclo de pinturas que realizó para la Scuola di San Giovanni Evangelista en Venecia y los lienzos para la Scuola Grande di San Marco (Pinacoteca Brera, Milán, y Gallerie dell'Accademia, Venecia). En dichas obras se observa su habilidad para pintar muchedumbres y vistas panorámicas: junto con obras similares de Carpaccio, que debe mucho de su arte a Gentile, son documentos de incalculable valor para el conocimiento de la pompa y las ceremonias imprescindibles en la vida de los venecianos hacia 1500.
Desde el punto de vista de la historia del arte, Giovanni (c. 1430-1516) es el miembro más importante de la familia Bellini, al preparar el terreno para las innovaciones artísticas de Giorgione y Tiziano y ser el responsable de que Venecia se convirtiera en uno de los centros artísticos más importantes del Renacimiento italiano. A partir de 1479 Giovanni colaboró con Gentile en la importante (pero actualmente perdida) serie de pinturas realizadas para el Palacio de los Dux, y posteriormente recibió importantes encargos del Estado. En 1506 Alberto Durero, durante su segunda visita a Venecia, escribió que Giovanni «aunque anciano, sigue siendo el mejor pintor» de la ciudad.
El arte de Giovanni evolucionó desde un estilo claramente ligado al taller de Jacopo, aunque enriquecido por la influencia de su cuñado Mantegna (como se ve en su *Resurrección* de los años 50; Museo Correr, Venecia), hacia uno más basado en el estudio minucioso de la luz y el color. La visita de Antonello da Messina a Venecia (en 1475/76) fue fundamental para el desarrollo del estilo de Giovanni, porque a través de él conoció la técnica de la pintura al óleo al contemplar el retablo de Pesaro (c. 1475) y el tipo de retablo único en el que el espacio pintado es una extensión del ocupado por el espectador.
En obras posteriores Giovanni sigue experimentando con el espacio, al situar cada vez más a menudo sus cuadros en exteriores. En el retablo de S. Corona (c. 1500; S. Corona, Vicenza) las figuras están integradas en el paisaje del fondo por medio de la luz y el color; además, el ropaje adquiere una importancia mayor. Otra obra fundamental es *La fiesta de los dioses* (National Gallery of Art, Washington D.C.), terminada en 1514 por Giovanni para Alfonso d'Este, aunque posteriormente retocada por Tiziano. En este cuadro las figuras y los objetos están tratados como en una naturaleza muerta, teniendo una cualidad estudiada más en profundidad en pequeñas pinturas devocionales y retratos, como *El Dux Leonardo Loredan* (c. 1501-05; National Gallery, Londres). Durante los últimos años de su larga vida Giovanni vio cómo sus discípulos, sobre todo Tiziano y Giorgione, iban alcanzando fama e importancia. Aunque más joven, Giorgione murió antes que Giovanni, y las innovaciones por él introducidas en el arte influyeron indudablemente en su maestro. Un cuadro como *La embriaguez de Noé* (Musée de Beaux-Arts, Besançon), fechado en los últimos años de vida de Bellini, demuestra que éste adaptó su estilo a la nueva época post-Giorgione.



Bernardo Belloto: *La iglesia carmelita de Krakowskie Pzedmiescie*; óleo sobre lienzo; 133 × 170 cm.; 1780. Museo Nacional, Varsovia.

Belloto, Bernardo 1720-80

Bernardo Belloto, pintor italiano de ambientes urbanos y vistas

panorámicas, fue discípulo de Canaletto, su tío, cuyo nombre acabaría adoptando. Sus primeras pinturas venecianas imitan el estilo de Canaletto. Visitó Roma hacia 1742 y Florencia, Turín y Verona hacia 1744, y pintó vistas de cada una de estas ciudades. Abandonó Venecia en busca de empleo y acabó estableciéndose en Dresde, donde pintó vistas de la ciudad entre 1747 y 1757. Vivió en Viena de 1757 a 1761; en 1763 se trasladó definitivamente a Varsovia. Su paleta, más oscura que la de Canaletto, refleja perfectamente la luz de Europa central y septentrional.



Benedetto da Maiano: *La Virgen y el Niño*; terracota; Staatliche Museen, Berlín.



Benozzo Gozzoli: detalle de *La procesión de los Magos*; fresco; c. 1459. Palazzo Medici-Riccardi, Florencia.

Benedetto da Maiano 1442-97

El escultor italiano Benedetto da Maiano ingresó en la cofradía de escultores florentina en 1473, tras haberse formado como grabador. Se asoció con Antonio Rosselino. Sus bustos de Pietro Mellini y Filippo Strozzi (Museo Nazionale, Florencia) son casi fotografías de los retratos, pudiéndose comparar con cuadros de Domenico Ghirlandaio. La fuerza expresiva de Benedetto culmina en sus relieves: como ejemplo, cabe citar las escenas franciscanas del púlpito de Santa Croce, Florencia (hay modelos en terracota en el Victoria and Albert Museum de Londres), *La Anunciación* (Santa Anna dei Lombardi, Nápoles) y numerosas versiones de la Virgen y el Niño. El estilo de Benedetto influyó en escultores renacentistas como Andrea Sansovino y Miguel Ángel.

Bening, Familia siglos XV y XVI

Los Bening fueron una familia de miniaturistas flamencos. Alejandro (Sanders) Bening ingresó en la cofradía de pintores de Gante en 1469,

y fue protegido de Hugo van der Goes y Justus van Ghent. También perteneció durante un año (1486) a la cofradía de Brujas, en la que volvió a ingresar posteriormente en varias ocasiones. Murió en Gante en 1519. No se ha conservado ninguna obra suya. Los especialistas han intentado identificarle con varios anónimos, especialmente con el Maestro de María de Borgoña y con el Maestro del Misal de Maximiliano (Nationalbibliothek, Viena; Cod. 1907).
Alejandro se casó con Catalina van der Goes, probablemente sobrina de Hugo, y tuvo dos hijos, Pablo y Simón.
No se conoce ninguna obra de Pablo; por el contrario Simón, nacido en Gante en 1483, ingresó en la cofradía de Brujas en 1508 y pronto se convirtió en el principal miniaturista e iluminador de libros de la época. Entre sus principales obras se pueden citar el *Misal de Dixmude* (que se le pagó en 1530), *La genealogía de la Casa de Portugal* (British Library, Londres; Add. MS. 12531; se comenzó en 1530), el *Libro de Horas del Cardenal Alberto de Brandemburgo* (Bodleain Library, Oxford; Astor Deposit, aprox. 1521-23) y el *Libro de Horas Hennessy* (Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas, II, 58). También trabajó, junto con otros artistas, en el *Breviario Grimani* (antes de 1520; Museo Marciano, Venecia). Hay un autorretrato firmado en el Victoria and Albert Museum de Londres, fechado en 1558. Murió en Brujas en 1561. Simón continuó la tradición del Maestro María de Borgoña, copiando muchas de sus composiciones de forma simplificada. Su talento para la narrativa pudo influir en Alberto Durero. Los paisajes pintados por Simón son también muy bellos.
Su hija Levina, casada con George Teerlinc, también alcanzó bastante fama, y fue llamada por Enrique VIII a su corte en 1545. En la corte inglesa, Levina Bening pintó un retrato de la princesa Isabel (la futura reina) en 1551, cuyo paradero actual se desconoce, y allí murió en 1576.

Benozzo 1420-97

Benozzo di Lese Gozzoli, llamado Benozzo, fue un pintor florentino, discípulo de Ghiberti y ayudante de Fra Angelico. Este último había conseguido una armonía muy personal entre el gótico internacional y el estilo de Masaccio.
Benozzo desarrolló un estilo decorativo directamente relacionado con el gótico internacional, como se ve en su obra maestra, *La procesión de los Magos*, que le fue encargada en 1459 para el Palacio de los Médicis (Palazzo Medici-Riccardi, Florencia).
Los frescos cubren los cuatro muros de la pequeña capilla, y asombran al espectador por su riqueza y minuciosidad decorativa. Parece claro que Benozzo estuvo influido por obras como *La adoración de los Magos* de Gentile da Fabriano (Uffizi, Florencia), pintada unos 40 años antes. La otra gran obra de Benozzo es el ciclo de frescos de escenas del Antiguo Testamento que se encuentra en el Cementerio de Pisa (1468-84).



Bonaventura Berlinghieri: *San Francisco y escenas de su vida*; tabla; 1235. San Francesco, Pescia.

Berlinghieri, Berlinghiero
1220-43

Milanés de nacimiento, el pintor Berlinghiero Berlinghieri trabajó en Lucca en el segundo cuarto del siglo XIII, siendo normalmente considerado un artista toscano. Berlinghieri es el primer pintor de tablas italiano de nombre conocido, y aparece en un documento del año 1228 citado junto a sus hijos Barone, Marco y Bonaventura, que también fueron pintores.

La base para identificar sus obras es una espléndida *Crucifixión* firmada, realizada para la Iglesia de Sta. Maria degli Angeli, en Lucca. Cristo aparece todavía vivo (detalle típico de la pintura toscana de este período), con las figuras de la Virgen y San Juan a los pies de la cruz.
Bonaventura Berlinghieri (muerto en 1274?), hijo de Berlinghiero, firmó y fechó el retablo de *San Francisco y escenas de su vida* (San Francesco, Pescia).
Fue pintado en 1235, apenas nueve años después de la muerte de San Francisco.

Berlín, Pintor de fl. c. 505-460 a. C.

El Pintor de Berlín es el nombre que se suele dar al pintor de la espléndida ánfora F. 2160, fechada aproximadamente en el 490 a. C. y conservada en el Staatliche Museen de Berlín; en un lado aparecen Hermes y el sátiro Oreimachos, y en el otro, el sátiro Orochares. El Pintor de Berlín fue uno de los pintores de ánforas y otros objetos de cerámica más importantes de su época en Atenas, sólo superado por el Pintor de Kleofrades. Quizá su primera obra sea el bello tazón encontrado en el Ágora de Atenas, que presenta evidentes influencias de Fintias. De todas formas dos *pleikai*, también de fecha muy temprana, muestran una influencia aún mayor de Eutímides (n.º 11200 del Museo Arqueológico de Madrid, y n.º 50755 en la Villa Giulia de Roma).
Su producción artística se puede dividir en tres etapas. Tras sus primeras obras, ya citadas, comienza su largo período temprano, al que pertenecen sus mejores piezas. Entre ellas destaca un ánfora de forma extraña, conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York (56.171.38). En un lado, un joven ricamente vestido toca la *kithara* embelesado, su cabeza echada hacia atrás, la boca abierta y el cuerpo suavemente inclinado. Por el otro, su profesor barbudo crea un fuerte contraste: éste está tenso, atento exclusivamente a la pureza de la música que sale de la cítara del joven. Ambas figuras aparecen aisladas en un mar de esmalte negro, sin una línea a los pies que sirva de base. Este tipo de composición, que aparece por primera vez en obras de Eufronios y sus discípulos, gustaba mucho al Pintor de Berlín. También repite con mucha frecuencia un esquema para representar los detalles de la anatomía humana. Sus figuras, tensas y de largos miembros, parecen estar siempre a punto de moverse.
Su segunda época es más corta. Las figuras resultan un poco más voluminosas, convencionales y rígidas.
En su última época su arte resulta mecánico. A ella pertenecen sus valiosas ánforas Panatenaicas (hay un ejemplar en los Museos Vaticanos de Roma), que demuestran que también a él le gustaban las figuras negras, al igual que al Pintor de Kleofrades. El Pintor de Berlín tuvo varios discípulos: primero el Pintor de la Providencia, luego Hermonax y finalmente el Pintor de Aquiles (fl. c. 460-430 a. C.), uno de los principales decoradores de vasos de estilo clásico puro.


Pintor de Berlín: *Hidra roja mostrando al dios Apolo*; altura: 52 cm.; principios del siglo V a. C. Museos Vaticanos, Roma.

Bernard, Émile 1868-1941

Émile Benard fue un artista francés polifacético: en efecto, fue pintor, poeta, ilustrador de libros, crítico y editor. Sus pinturas, realizadas en la segunda mitad de los años 80, fueron de las primeras en rechazar la tradicional representación fotográfica de la naturaleza.
Nacido en Lille, Bernard se trasladó a París en 1878, ingresando en el Atelier Cormon en 1884. En él conoció a Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh e hizo amistad con Louis Anquetin (1861-1932), a través del cual entró en contacto con los círculos simbolistas de París.
En la primavera de 1886 fue expulsado del Atelier por insubordinación.
Insatisfecho con todos los estilos artísticos, Bernard deseaba crear un nuevo tipo de pintura basada en los viejos maestros desde el punto de vista formal, y en los impresionistas desde el punto de vista cromático.
Pasó rápidamente por una fase impresionista a otra neoimpresionista, tras las cuales estudió atentamente las primeras obras de Cézanne, los pasteles de Degas, estampas japonesas, vidrieras medievales y pinturas y dibujos del período holandés de Van Gogh. En el verano de 1887, estos estudios constituyeron la base de su nuevo estilo pictórico, el «cloisonnisme», que Bernard desarrollló con la ayuda de Anquetin. Un magnífico ejemplo de dicho estilo es el *Retrato de la abuela del artista* (1887; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam).
Los perfiles duros y las manchas de colores puros constituyen una evocación más que una representación fotográfica de la anciana. Un año después de esta deformación «decorativa» de la naturaleza surgiría el sintetismo o simbolismo pictórico.
A mediados de agosto de 1888, en Pont-Aven, Bretaña, Bernard dio a conocer a Gauguin el simbolismo pictórico a través de su obra *Mujeres bretonas en un prado* (1888; Colección de D. Denis, Saint-Germain-en-Laye).
Este cuadro dio a Gauguin la solución a su larga búsqueda de un lenguaje visual capaz de crear una pintura más simbólica que realista.
Gauguin aplicó los nuevos principios a su obra *Visión después del sermón* (1888; National Gallery of Scotland, Edimburgo). Además, la pintura de Bernard estableció una fructífera colaboración entre los dos artistas, aunque no duró mucho.
Gauguin y Bernard se convirtieron en los directores de la Escuela de Pont-Aven.
Junto con Émile Schffenecker, montaron una exposición, que iba a ser al mismo tiempo un «manifiesto» de su grupo, en el Café Volpini, muy cerca de la *Exposition Universelle* de París en 1889.
La relación entre los dos artistas terminó en 1891. El crítico Albert

Aurier escribió un artículo, publicado en febrero de ese mismo año, en que consideraba a Gauguin el iniciador del simbolismo pictórico, cosa que Gauguin no desmintió, sino ratificó en la venta de su «atelier», el 24 de febrero.
Por otra parte, Bernard había sufrido una crisis religiosa durante el invierno de 1890-91, la cual alejó sus intereses artísticos de los de Gauguin, acercándose a las escuelas de pintura primitiva bizantina y del norte de Europa. Tras una breve inclinación hacia los nabis y hacia el Salón de la Rosacruz del Sar Peladan, Bernard fue a Egipto en 1893.
Regresó a Francia en 1904, tras haber viajado por España e Italia y fundado (y dirigido) la revista *La Rénovation Esthétique*. Aparte de sus artículos sobre Cézanne, Baudelaire y el simbolismo pictórico, sus pinturas y escritos entre el año 1904 y su muerte, en 1941, reflejan un rechazo total y absoluto del arte y la sociedad de la época. Bernard preconizaba una vuelta a los ideales estéticos de los viejos maestros, cosa que puso en práctica en cuadros suyos como *Après le Bain: Nymphes* (1906; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris). También publicó su correspondencia con Van Gogh, Gauguin, Redon y Cézanne.



Émile Bernard: *La Virgen y el Niño con dos ángeles músicos*; pluma sobre papel; 34 × 27 cm. (incluyendo el marco); 1894. Colección Flamand-Charbonnier, París.

Bernini 1598-1680

El escultor, arquitecto y ocasionalmente pintor italiano Gian Lorenzo Bernini fue uno de los exponentes más brillantes del barroco italiano. Casi toda su vida vivió y trabajó en Roma. Sus contemporáneos le consideraban tan genial como Miguel Ángel, pero con sus maneras afables y mundanas, poseía un temperamento muy distinto. En efecto, si Miguel Ángel era un artista solitario que raramente comunicaba la esencia de su arte a otros, Bernini fue un gran maestro capaz de delegar gran parte de sus encargos a su florenciente escuela. De esta manera, pudo acometer los grandes proyectos arquitectónicos que el papa le encomendó para el embellecimiento de Roma. Bernini nació en Nápoles. Su padre, Pietro Bernini (1562-1629), era un escultor florentino de estilo manierista tardío. Hacia 1584 Pietro se trasladó a Nápoles, donde realizó varias obras, entre ellas la Virgen de Certosa di San Martino. En 1604/05 Pietro Bernini fue llamado a Roma por Camilo Borghese (que en 1605 sería elegido papa con el nombre de Paulo V) para colaborar en la decoración escultórica de la Capella Paolina en Santa Maria Maggiore; entre las obras que realizó en esta capilla destaca el relieve *La Asunción de la Virgen*. Gian Lorenzo, que se había trasladado con su familia a Roma en 1604/05 y era un prodigio a decir de todos, se formó teniendo a su padre como maestro. De esta forma se familiarizó enseguida con las técnicas de la escultura en mármol. En Roma estudió la escultura clásica y las obras de Rafael y Miguel Ángel. La influencia de los mármoles helenísticos se aprecia en el realismo de una de sus primeras obras, *La cabra Amaltea* (c. 1615; Museo e Galleria Borghese, Roma), que durante bastante tiempo fue considerada una obra de la antigüedad.
Al entrar su padre al servicio de Pablo V, Gian Lorenzo se puso también bajo la pretección de la familia Borghese, especialmente del sobrino del papa, Scipione Borghese, para el que realizó su primera escultura de grandes dimensiones: *Eneas, Anquises y Ascanio* (c. 1619; Museo e Galleria Borghese, Roma). En esta obra, el delicado manierismo de su padre aparece reflejado en la riqueza de detalles, pero el movimiento en espiral de las figuras entremezcladas recuerda al escultor florentino Giovanni da Bologna (1524-1608). Siguió una excelente serie de grandes esculturas exentas, en mármol, encargadas también por Scipione Borghese y también conservadas en Roma, en el Museo Borghese. En estas esculturas Bernini intentó conseguir el realismo alcanzado en pintura por la escuela de los Carracci en Roma. Entre las obras que constituyen la serie cabe citar a *Plutón y Perséfone* (1621-22), *Apolo y Dafne* (1622-25) y un *David* (1623-24). En cada una de ellas Bernini consigue efectos pictóricos: la textura va variando sutilmente, y con el mármol el artista consigue efectos plásticos nunca alcanzados anteriormente. En el *David*, la última de la serie, a la forma cerrada típica del Renacimiento la contradice un vigoroso movimiento centrífugo de la figura. La representación de un movimiento instantáneo deja de ser, con Bernini, propiedad exclusiva de la pintura para pasar también a la escultura.
Al ser elegido papa el Cardenal Barberini con el nombre de Urbano VIII (1623-44), Bernini encontró un nuevo cliente. En efecto, Urbano VIII fue el primero en encargarle un proyecto arquitectónico: la construcción de la entrada principal y el pórtico de la iglesia de Santa Bibiana, en Roma. Para el altar mayor de esta iglesia Bernini esculpió su primera escultura religiosa importante: *El martirio de Santa Bibiana*. En esta obra las técnicas escultóricas desarrolladas por Bernini en las estatuas de la serie anterior se ponen al servicio de la Contrarreforma.
El papa deseaba embellecer la Basílica de San Pedro. Para ello nombró a Bernini arquitecto de San Pedro en 1629 y le encargó la construcción de un monumental dosel o baldaquino sobre el emplazamiento de la tumba de San Pedro. El baldaquino, construido en 1624-33, está hecho en bronce, sostenido por cuatro columnas salomónicas gigantes sobre las que se apoyan cuatro volutas, coronadas por una esfera y una cruz. De esta manera queda destacado el centro del edificio sobre el resto. Para completar la decoración del crucero, Bernini colocó cuatro estatuas monumentales en nichos por él diseñados en los cuatro grandes pilares que delimitan la zona. Sólo una de estas estatuas, el *Longinus* (1629-38), fue realizada por Bernini. Fue concebida para verse desde lejos y para que resultara integrada en el inmenso espacio del crucero. Su forma abierta de mármol blanco



contrasta con el fondo coloreado del nicho: la superficie del mármol no está excesivamente trabajada y pulida para que su amplia masa pueda ser abarcada fácilmente.
En 1623 Bernini interrumpió su trabajo para Urbano VIII en San Pedro para hacer un busto de Scipione Borghese (Museo e Galleria Borghese, Roma). En esta escultura demuestra, una vez más, su habilidad para la captación del instante y la anécdota. El cardenal aparece como si estuviera conversando con el espectador.
El encargo de Scipione Borghese fue, de todas formas, sólo un paréntesis en su actividad para Urbano VIII. Junto a los proyectos citados, Bernini terminó el Palazzo Barberini (1629-33) y el sepulcro de la condesa Matilda, en la Basílica de San Pedro (1633-37), en el que se observa una fase de moderación clásica en el desarrollo estilístico del artista), y el del papa Urbano VIII, también en San Pedro (1628-47, prototipo de futuros sepulcros papales barrocos). También diseñó torres laterales para la fachada de la Basílica de San Pedro (1637-41) y la fuente del Tritón en la Piazza Barberini (1642-43).
A la muerte de Urbano VIII en 1644, fue elegido como sucesor suyo Inocencio X (1644-55), perteneciente a la familia Pamphili. Inocencio, opuesto a las extravagancias de su predecesor, al principio prescindió de los servicios de Bernini. Al no recibir encargos oficiales, Bernini pudo trabajar para clientes privados.
Su principal encargo de este período, realizado para el cardenal Federico Cornaro, fue la decoración de la Capilla Cornaro en Santa Maria della Vittoria, en Roma (1647-c. 55). El grupo de mármol del altar mayor, que representa *El éxtasis de Santa Teresa*, es, probablemente, la obra maestra de Bernini en el campo de la escultura: muestra el momento de uno de los éxtasis de la santa, en que creía que un ángel estaba apuñalando su corazón. El grupo está iluminado desde una ventana escondida en la parte posterior del nicho del altar. En los muros laterales posteriores de la capilla hay relieves de miembros de la familia Cornaro que parecen ser testigos del acontecimiento. Estos relieves están dispuestos en estrechos paneles.

Bernini: *Ángel*, detalle del altar de la Capilla del SS. Sacramento, San Pedro, Vaticano, Roma; bronce fundido; 1673-74.

La combinación de arquitectura, pintura y escultura da a esta capilla cierta apariencia teatral.
Sin embargo, pronto el papa Inocencio llamaría a Bernini a su servicio.
En 1648 le encargó diseñar una fuente que representara a los Cuatro Ríos en el centro de la Piazza Navona, en Roma. La fuente simboliza el centro del mundo y tiene forma de roca, sobre la que se sientan cuatro personificaciones de los cuatro ríos más importantes del mundo: el Danubio, el Nilo, el Río de la Plata y el Ganges. Sobre la roca hay un obelisco coronado por una paloma.
Con la llegada al solio pontificio de Alejandro VII, un Chigi (1655-67), Bernini recuperó el favor papal. Centrándose cada vez más en la arquitectura, este artista construyó sus dos iglesias más famosas: San Andrea al Quirinale, en Roma, y Santa Maria dell'Assunzione, en Ariccia. El cardenal Camillo Pamphili le encargó construir la primera: la intención de Bernini fue crear un espacio ovalado ideal para la representación de un acontecimiento religioso: la ascensión del apóstol San Andrés a los cielos. Para ello extendió la concepción escénica de la Capilla Cornaro a un espacio más amplio. Para narrar este fenómeno llenó la cúpula inferior de figuras esculpidas, encabezada por el apóstol San Andrés, que flota sobre el altar mayor. Bernini decoró estas iglesias con esculturas, pero su integración con el espacio arquitectónico no es tan evidente y completa como en las iglesias de Borromini.
Al igual que Urbano VIII, el papa Alejandro VII deseaba embellecer San Pedro. La plaza que había enfrente de la Basílica, en la que a menudo se congregaban peregrinos de todo el mundo para recibir la bendición papal, debía resultar más solemne. Bernini trabajó en el proyecto de reforma de la plaza en 1656-67. Para encerrar este espacio construyó dos grandes columnatas que formaban una plaza ovalada, símbolo del mundo reunido en torno al papa. En el interior de la Basílica situó un retablo monumental sobre el altar mayor, el cual contenía el trono de San Pedro (conocido como la *Cathedra Petri*), símbolo del poder del apóstol como vicario de Cristo y testigo de la legitimidad papal. En la *Cathedra* Bernini empleó distintos medios: bronce en el trono y en los cuatro «Padres» de la iglesia que lo sostienen, estuco y madera en la gloria de ángeles que la coronan. La iluminación a través de una vidriera naranja da al conjunto un color especial. Según el proyecto de Bernini, desde la nave central la *Cathedra* debía verse flanqueada por las columnas del baldaquino. También para la Basílica de San Pedro, Bernini construyó, en 1663-66, la Scala Regia, una escalera que une el Palacio del Vaticano y la Basílica. Ocupa un estrecho lugar entre la Basílica y la Capilla Sixtina. Mediante la construcción de una columnata falsa en el tramo principal de escaleras y creando cesuras llenas de luz en los rellanos, convirtió un pasadizo oscuro en una encantadora escalinata.
En 1665 Bernini fue a París para supervisar la construcción de una nueva fachada para el frente occidental del Louvre, cuyos planos habían recibido ya el visto bueno del primer ministro de Luis XIV, Colbert. Este viaje fue una humillación diplómatica para Alejandro VII, al que Luis XIV deseaba desairar por razones políticas. Bernini tuvo que abandonar las obras en San Pedro para realizar el viaje. Su visita aparece descrita con gran viveza en un diario escrito por Sieur de Chanteloup, encargado de acompañar en todo momento al escultor a lo largo de su estancia en Francia. En París, Bernini realizó un busto del rey, que en la actualidad se conserva en el Louvre. En sus planos finales para la fachada, el diseño de Bernini abandona las curvas presentes de sus dos primeros proyectos. El resultado recuerda a la fachada del Palazzo Chigi-Odescalchi, anteriormente diseñada por Bernini y que se estaba construyendo cuando éste dejó Roma. Aunque las obras de la fachada occidental del Louvre se comenzaron estando Bernini en París, se interrumpieron en 1666, un año después de que el artista abandonara la capital francesa.
Las últimas obras realizadas por Bernini en Roma a su regreso, en 1655, tienen un carácter espiritual y subjetivo muy marcado. Los orígenes de su estilo están presentes ya en *La verdad revelada por el tiempo* (1646; Museo e Galleria Borghese, Roma), que muestra una deformación de la figura acentuando el sentimiento y la expresión. El desarrollo continúa en otras cuatro estatuas: *Habakkuk y Daniel* (1655-61; Santa Maria del Popolo, Roma) y *María Magdalena y San Jerónimo* (1661-63; Catedral de Siena). Pero los mejores

Pedro Berruguete: el *Duque Federico da Montefeltro y su hijo*; 1480-81. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.



ejemplos del misticismo típico de su última época son los monumentales *Ángeles con la corona de espinas* y *Ángel con el sobrescrito* (1668-69; San Andrea delle Fratte, Roma). Estas dos estatuas fueron encargadas por Clemente IX para la decoración de Ponte Sant'Angelo, en Roma, pero nunca llegaron a estar allí porque se las consideró demasiado valiosas para exponerlas al aire libre. La espiritualidad de Bernini aparece también en otras obras de su úlima época, como el altar y el cimborrio de la Cappella del SS. Sacramento en San Pedro, Roma (1673-74), el sepulcro de Alejandro VII (1671-78; San Pedro, Roma) y *La muerte de la Santa Ludovica Alberoni* (1674; San Francesco a Ripa, Roma). Al final de su vida no recibió muchos encargos, en parte por su avanzada edad y en parte por la cada vez más precaria situación económica del papado, incapaz de financiar ya grandes obras. Bernini poseía un gran encanto personal y fue muy admirado por sus contemporáneos. Sus brillantes logros artísticos fueron enumerados por el escritor inglés John Evelyn, que asistió a una ópera en la que Bernini «había pintado los decorados, esculpido las estatuas, inventado la tramoya, compuesto la música, escrito la comedia y diseñado el teatro».

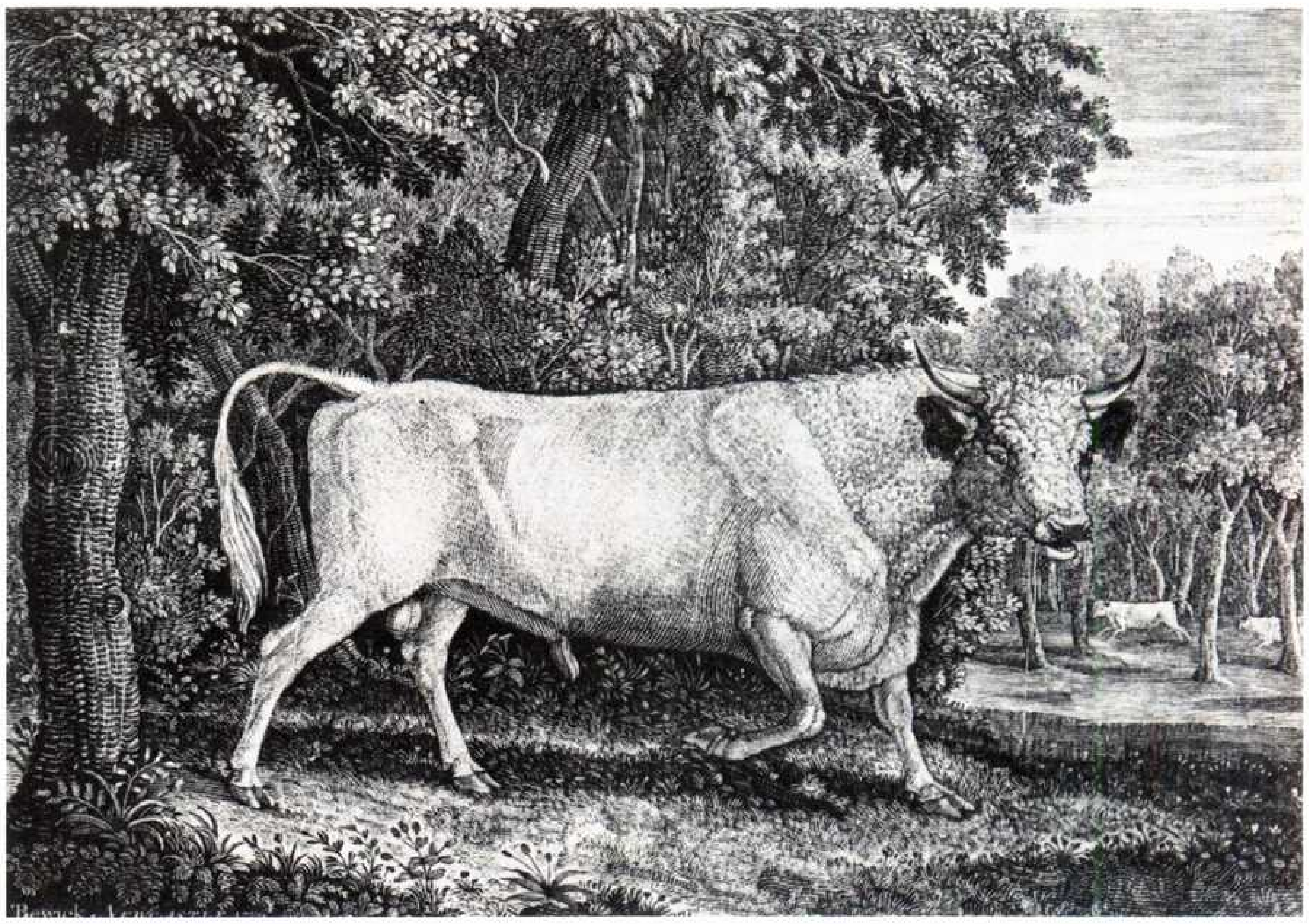
Berruguete, Familia
siglos XV y XVI

El pintor Pedro Berruguete (1450-1504) nació en Paredes de Nava. Empezó a trabajar en España, pero hacia 1480 era pintor de la corte de Federico da Montefeltro en Urbino, donde también estaban Justus van Ghent, Piero della Francesca, Luca Signorelli y Melozzo da Forli. Participó en la decoración de la biblioteca ducal y del Studiolo, y en 1480-81 terminó un retrato del *Duque Federico da Montefeltro y su hijo* (Galleria Nazionale della Marche, Urbino). A la muerte de Federico, en 1482, volvió a España, donde pintó frescos en las catedrales de Sevilla (perdidos en la actualidad) y Toledo. En 1490, y gracias a su parentesco con Torquemada, firmó un contrato para decorar la casa dominica de Santo Tomás de Avila. Aunque es un pintor esencialmente renacentista, su estilo conserva algunas características de la tradición hispano-flamenca. El hijo de Pedro, Alonso Berruguete (1488-1561), también nació en Paredes de Nava. Estudió pintura con su padre, y posteriormente fue a Roma y Florencia (donde estudió con Miguel Ángel), centrándose cada vez más en la escultura. A su regreso a España (c. 1517-19) se estableció en Valladolid, aunque también tabajó en Salamanca, Medina del Campo y Toledo. Su proyecto para la Real Capilla de Granada (1523) fue rechazado. De 1527

a 1532 realizó su obra maestra, el retablo de San Benito en Valladolid, formado por figuras exentas y relieves. En 1529 terminó un retablo para el Colegio Irlandés en Salamanca. De 1539 a 1543 hizo las sillas del coro que rodean al trono del obispo en la catedral de Toledo, por encargo del cardenal Taverao. También realizó una *Resurrección* en alabastro (1543-48). Su estilo resulta poco naturalista, despreocupándose por la representación realista de la figura humana; pero sus deformaciones drámaticas deliberadas consiguen sugerir intensas tensiones emocionales y espirituales.

Beuys, Joseph 1921-

El escultor alemán Joseph Beuys nació en Cleves. Durante la guerra sirvió como piloto en las Fuerzas Aéreas Alemanas. De 1947 a 1952 estudió con Ewald Mataré en la Academia de Arte de Düsseldorf. Durante los años 50 realizó una serie de esculturas muy originales combinando distintos materiales y bronce fundido: como ejemplo, cabe citar su obra SaFG-SaUG (1953-58; Hessiches Landesmuseum, Darmstadt). Los temas desarrollados están tomados de su experiencia personal, las ciencias naturales y la mitología. Beuys ha hecho también numerosos dibujos muy personales (expuestos en 1974) con el título: *El bloc secreto para una persona secreta en Irlanda*), a menudo utilizados durante los años 60 y 70 por este artista para realizar esculturas a partir de ellos. En 1961 Beuys entró en la Academia de Düsseldorf como profesor de escultura, y conservó el cargo hasta 1972, en que fue despedido por sus actividades políticas. A principios de los años 60 su obra y actividades estuvieron ligadas al grupo Fluxus. Pero distintas «acciones» (representaciones), como *Sinfonía siberiana, Sección I* (1963; Düsseldorf) y *Cómo explicar una pintura a una liebre muerta* (1965; en la inauguración de su primera exposición monográfica, celebrada en Düsseldorf), le fueron alejando progresivamente del grupo Fluxus para centrarse en su original lenguaje y estilo. Esas primeras representaciones contenían ya los elementos esenciales de sus acciones de la década siguiente: manteca, fieltro, baterías, liebre muerta y pizarras. Gran parte de sus esculturas fueron creadas al mismo tiempo o como resultado de acciones, como *Eurasia* (1966; Galerie René Block, Berlín oeste), *Objeto mecánico con tres macetas* (1974; Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo), *Fuerzas direccionales* (1974; Nationalgalerie, Berlín oeste) y *Sebo* (1979; Art Institute of Chicago). En 1970, Beuys combinó por primera vez las acciones con las conferencias en *Sinfonía escocesa celta (Kinloch Rannoch)*. De las muchas acciones realizadas por Beuys, *Coyote* (1974; Ronald Feldmany Gallery, Nueva York), durante la cual pasó una semana en una galería con un coyote salvaje, es probablemente la más famosa. A finales de los años 60 Beuys unió su arte y sus ideas políticas en una visión estética que impide la separación del arte de la organización social. Así, creó varios grupos políticos, entre los que destaca la Universidad Internacional Libre, cuyo manifiesto redactaron él y Heinrich Böll en 1972. En 1976 Beuys ha sido el representante de Alemania occidental en la Bienal de Venecia con la obra *Parada de tranvía* (1976; Museo Kröller-Müller, Otterlo). En 1979 se ha realizado una gran muestra retrospectiva de sus obras en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York.



Thomas Bewick: *El toro salvaje en el parque de Chillingham Castle, Northumberland*; grabado en madera; 26 × 18 cm. (incluido el borde); 1789. British Museum, Londres.

Bewick, Thomas 1753-1828

El pintor y grabador de animales Thomas Bewick suele ser considerado el padre del grabado en madera decimonónico y uno de los artistas gráficos ingleses más sorprendentes. Nació en Newcastle upon Tyne, donde fundó una escuela de grabadores. Sus ilustraciones de libros más famosas son las de pájaros y vida animal realizadas para *Fábulas escogidas* (1784) y *Una historia de las aves británicas* (1797 y 1804). Las escenas de la vida animal y los paisajes realizados por este artista demuestran una aguda obervación por su parte. Utilizando arena en vez de una plancha lisa y dibujando sobre ella con buril, Bewick consigue una amplia gama de medios tonos para el follaje y las texturas. Este método de grabado fue fundamental para evitar que esta técnica se convirtiera en un arte meramente imitativo.

Biederman, Charles 1906-

Charles Biederman, el principal artista y teórico constructivista de los Estados Unidos, nació en Cleveland (Ohio) de padres checos y, a partir de 1942, vivió en Red Wing, Minnesota. En 1979 se realizó una gran muestra retrospectiva de su obra en el Minneapolis Institute of Arts. Tras la publicación de su magistral ensayo *El arte como evolución del conocimiento visual* (Red Wing, Minn., 1948), su influencia como teórico ha sido profunda. Otras obras

posteriores son *El nuevo Cézanne* (Red Wing, 1958) y *Hacia una nueva arquitectura* (Red Wing, 1979). Biederman estudió en el Art Institute de la Escuela de Chicago (1926-29). Se trasladó a Nueva York en 1934, y vivió en París de 1936 a 1937. En la capital francesa conoció a Mondrian, Léger y otros artistas importantes del momento; las principales influencias recibidas en esta época fueron el arte de Mondrian, *De Stijl* y el constructivismo. Sus pinturas, claramente derivativas, van desde el paisajismo al estilo de Cézanne a las naturaleza muertas y, finalmente, a la abstracción geométrica y biomorfa. Se fue interesando cada vez más por las formas escultóricas tridimensionales en el espacio, como *París, 7 de marzo de 1937* (colección del artista). A partir de 1937 se ha dedicado exclusivamente al relieve, llamando a su estilo «estructurista» (1952) para diferenciarlo de la teoría y la práctia de los grupos constructivistas y *De Stijl*. Desde 1949 sus relieves en aluminio coloreado con pintura en *spray* han tomado su aspecto distintivo y único. Al principio trabajó sólo con elementos verticales, perpendiculares al plano del fondo, como en *N.º 36, Red Wing* (1950; colección del artista). Posteriormente añadió elementos horizontales y oblicuos (*N.º 39, Red Wing*; 1961-71; colección del artista). En cada relieve utiliza como máximo diez colores: su calidad esencial es el equilibrio entre el color, el espacio y la luz, creando una unidad estructural. Según Biederman, sus relieves imitan la estructura y métodos constructivos de la naturaleza y, dependiendo de las variedades de la luz y del punto de vista del espectador, pueden leerse de muy distintas maneras.

Bihzad, Kamal al-Din 1450-1536

El miniaturista persa Kamal al-Din Bihzad trabajó en Herat, donde fue discípulo de Miraq. Fueron mecenas suyos el ministro y poeta Mir Ali Shir Nawa'i y su maestro Sultan Husayn Bayqara, gobernador timúrida de Khurasan (1469-1506). En su época alcanzó una fama que aún permanece en Irán y la India mogola; por eso su obra ha sido copiada e imitada muchas veces y a menudo se ha llegado a imitar su firma. Esto dificulta en gran medida el conocimiento e identificación de sus obras. De las que más podemos estar seguros, en cuanto a su autenticidad, son tres miniaturas que hay en *Gulistan* de Sa'di (colección privada), fechadas en 1486; cuatro miniaturas y una portada que muestran al Sultán Husayn merendando en el patio de un *Bustan* de Sa'di, fechadas en 1488 (Biblioteca Nacional de Egipto); una ilustración de dos páginas en que aparece el mismo sultán en un jardín junto a su harén (c. 1485; Biblioteca Gulistan, Teherán); cinco miniaturas añadidas a un *Khamsa* de Nizami (en 1442, 1486, 1490 o 1493, según las distintas lecturas de una fecha que hay en una de ellas; British Library, Londres; Add. MS. 25900); y, por último, la portada y cinco miniaturas, una fechada en 1494, de un segundo manuscrito Nizami (British Library, Londres; Or. 6810). En un manuscrito de Attar sobre *El concierto de los pájaros* (1483; Metropolitan Museum, Nueva York) hay una miniatura de Bihzad de *Un mendigo en la corte* (1487-88), y es casi seguro que otra más pertenece a este artista. También es muy probable que hayan sido realizadas por Bihzad seis escenas que ilustran la *Zafra-nama* (historia de la conquista de Timur), copiadas en Herat en 1467. De todas formas, han sido restauradas varias veces, y la fecha exacta de su realización es dudosa; pueden ser obras tempranas de c. 1480 u obras tardías de c. 1490. Se apartan de otras por el tema desarrollado, pero resultan excepcionales por el dinamismo de la composición, la cual incluye figuras aisladas dentro del repertorio de Bihzad (The Walters Art Gallery, Baltimore). El arte de Bihzad se inscribe dentro de la tradición de Timur y Herat: no fue un innovador, pero sí un artista de gran sensibilidad y sentido del color que creó composiciones brillantes y muy expresivas. El trabajo de su estudio se pone de manifiesto por la identificación de grupos estrechamente unidos de figuras que pasan de una composición a otra, a veces en orden inverso.

Bishndas c. 1550-1650

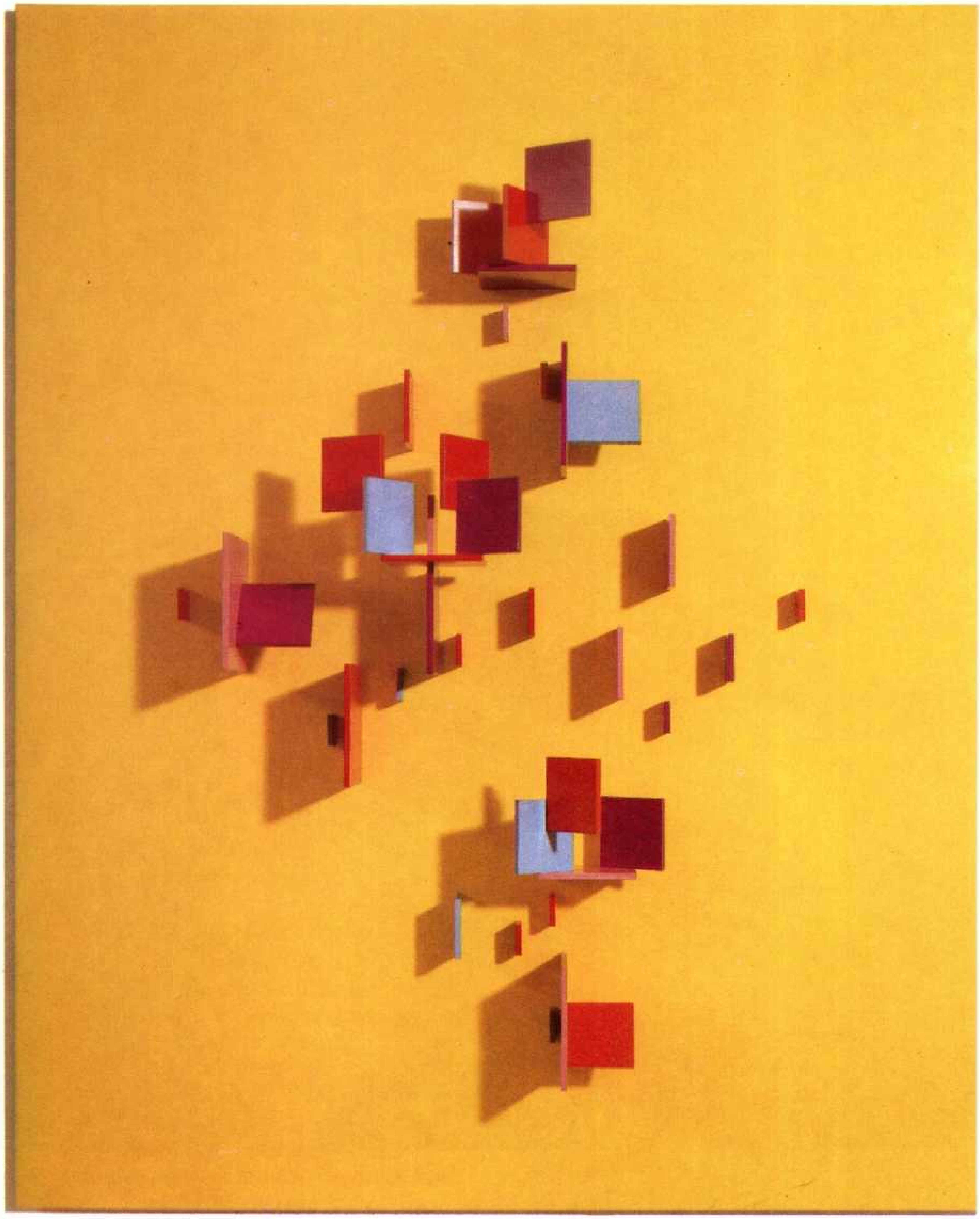
Bishndas fue un retratista hindú de la corte mogola. Sobrino del pintor Nanha, colaboró con su tío en el *Babur-nama* (British Museum, Londres) y con el pintor Inayat en un *Shah-nama* realizado durante el reinado de Akbar (1555-1605). En el album *Gulshan* (Biblioteca del Palacio Gulistan, en Teherán) hay un retrato suyo realizado por Daulat: Bishndas se nos muestra en él como un hombre joven. Alcanzó la fama durante el reinado de Jahangir (1605-27), que le consideró «el mejor artista de la época por el gran realismo de su arte». Fue enviado por Jahangir a Persia para que pintara al Shah y a sus cortesanos, y éste le regaló un elefante a su regreso. *El Sultán de Bagdad y una princesa china* (1599-1600; British Museum *Anwar-i-Suhayli*) es una de sus mejores obras: en ella hay dinamismo, agilidad y emociones contenidas. Entre sus retratos destacan el de Shaikha Phul (Chester Beatty Collection, National Gallery of Ireland, Dublín), una sencilla pero acertada pintura de Suraj Singh de Jodhpur y dos cuadros del Shah Abbas que se conservan en el Ermitage (Leningrado).

Blake, Peter 1932-

El pintor inglés Peter Blake nació en Dartford, en Kent, y estudió en la Gravesend School of Art entre 1946 y 1951. Tras realizar el servicio militar en las Fuerzas Aéreas Británicas (R.A.F.) volvió a estudiar, esta vez en el Royal College of Art (1953-56). En 1956 consiguió el Premio de Investigación Leverhulme, que le permitió estudiar el arte popular y viajar por Holanda, Bélgica, Francia, Italia y España. Su arte está influido por la pintura hiperrealista americana. Blake ha sido uno de los pioneros del pop art en Gran Bretaña. *En el balcón* (1955-57; Tate Gallery, Londres) es un cuadro que refleja perfectamente su estilo agudo, preciso, casi *trompe-l'oeil*, y su gusto por los detalles de la vida cotidiana: revistas viejas, fotos, retales y botones.

Blake, William 1757-1827

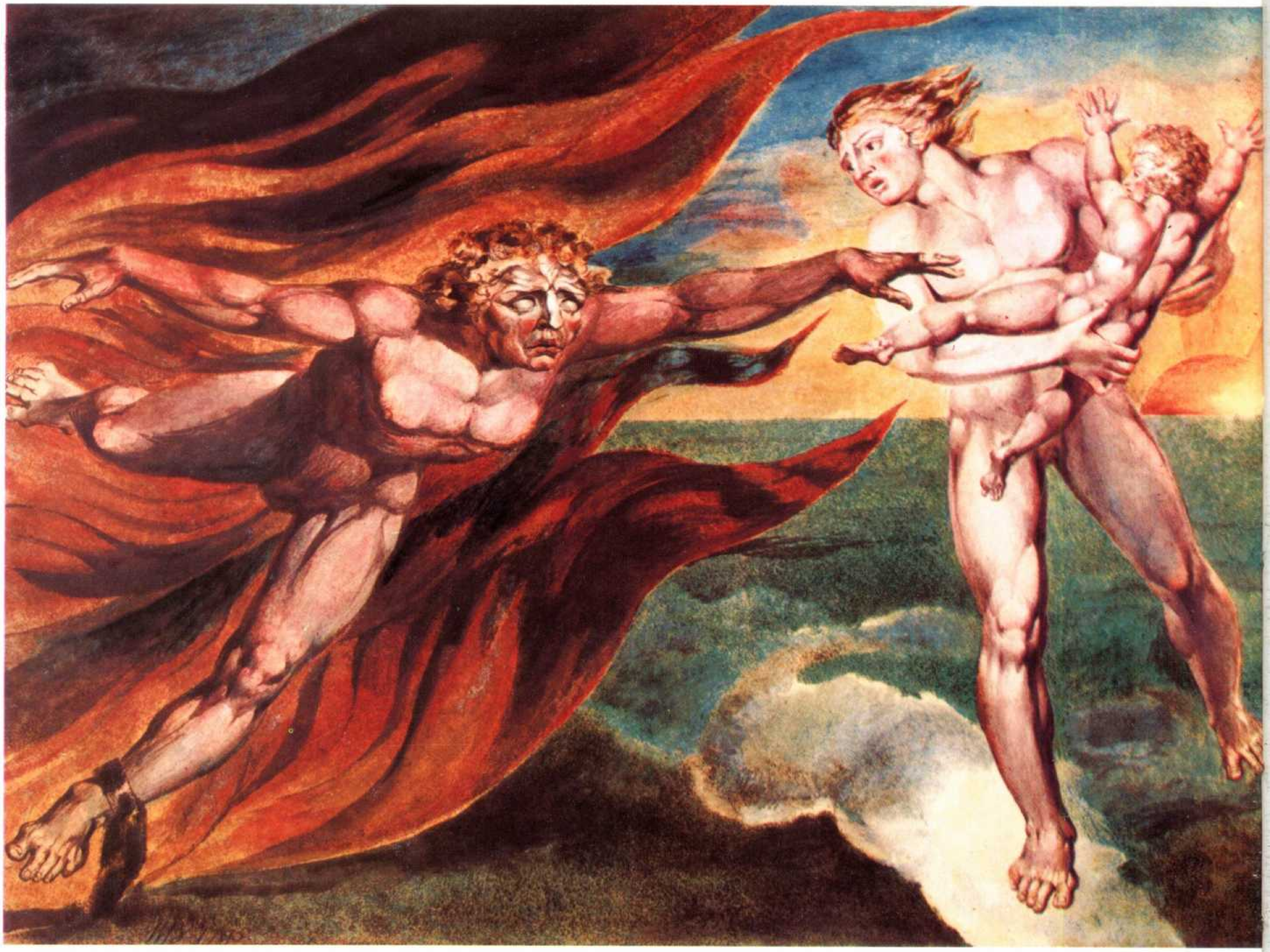
William Blake nación en Londres, pero sólo pasó allí tres años. Fue poeta y artista visionario. A pesar de ser amigo de muchos artistas fue uno de los genios de la época romántica que más inadvertido pasó. Inspirándose en Henry Fuseli, James Barry y John Hamilton Mortimer, desarrolló un estilo muy personal, simbolista y muy ligado a la mitología y a la personal forma de cristianismo que encontramos en sus escritos. Consideró la poesía y las artes visuales como aspectos de un mismo genio poético o profético que expresa verdades eternas, única justificación del arte auténtico. En 1767 Blake ingresó en la escuela



de dibujo de Henry Pars y, de 1772 a 1779, fue aprendiz en el taller del grabador James Basire (1730-1802), para el que realizó dibujos de tumbas góticas en la abadía de Westminster. Siguió realizando grabados a lo largo de toda su vida, con un estilo muy personal cuando eran para él y con uno más convencional cuando las realizaba para el mundo comercial.
En 1779 ingresó en las Royal Academy Schools, pero le desagradó la importancia que allí se daba a la riqueza del claroscuro y al diseño del natural. La primera exposición de obras de Blake se realizó en la Royal Academy en 1780 y, posteriormente, volvió a exponer en el mismo lugar en otras ocasiones hasta 1808, aunque sin despertar interés en el público o en la crítica. Sus primeras obras van alejándose del lánguido neoclasicismo de sus acuarelas sobre la historia de Inglaterra (por ejemplo, *La muerte del conde Godwin*, c. 1779; British Museum, Londres) para irse acercando al maduro estilo de las tres acuarelas que ilustran la historia de José en Egipto, expuestas en 1785 (Fitzwilliam Museum, Cambridge).
La primera publicación de una de las más personales obras de Blake, *Día alegre* o *La danza de Albión*, probablemente data de este período, aunque los grabados que llevan la fecha de 1780 deberían considerarse bastante posteriores. De hecho, más de una vez en las obras de Blake aparecen fechas «ideales» que hacen referencia a la época en que se concibieron más que a la fecha en que fueron realizadas.

Charles Biederman: *N.º 23, Red Wing*; aluminio pintado; 98 × 79 × 24 cm.; 1968-69. Colección del Sr. Carl R. Erickson y Sra., Minnesota.

Entre 1788 y 1795 Blake desarrolló un estilo muy original combinando textos e ilustraciones para imprimir «libros iluminados» como *Canciones de inocencia* (1789), *Canciones de experiencia* (1794), *El matrimonio del cielo y el infierno* (1790-93), *América* (1793) y *Europa* (1794). Hay ejemplares de estas obras en el British Museum de Londres, el Fitzwilliam Museum de Cambridge y en otros lugares. Al principio se coloreaban con acuarela, pero en *Urizen* (1794) Blake empezó a hacerlo con una témpera especial, basada más en la cola que en la yema de huevo como la de los maestros del Renacimiento. Esta técnica dio a sus obras una textura muy adecuada para la ilustración de libros, y pronto Blake empezó a usarla en grabados independientes de dibujos tomados de los libros. En 1795 volvió a emplearla en una espléndida serie de 12 grabados de gran tamaño sobre temas tomados de fuentes tan diversas como la Biblia, Shakespeare, Milton y la historia. En ellos se aprecia la idea de Blake sobre los sufrimientos que el hombre ha padecido y sigue padeciendo tras perder la gracia divina: la división del hombre en sus distintos elementos en conflicto (las diez mejores obras de la serie se encuentran en la Tate Gallery de Londres). *Elohim creando a Adán* muestra la Creación como un acto totalmente negativo; *Nabucodonosor* refleja los aspectos puramente animales del hombre, y *Newton* los espirituales y racionales.
En 1799 Blake se puso al servicio del mejor cliente que tendría en su vida, el funcionario del gobierno Thomas Butts, y pintó para él pequeños cuadros de tema bíblico, al principio al temple y, de 1800 a 1805 aproximadamente, en acuarela (hay ejemplos en la Tate Gallery, Londres). Aunque se desarrolla más directamente el tema que en los grabados anteriores, siguen apareciendo numerosos elementos personales e imaginativos del artista. A continuación, Blake realizó ilustraciones a la acuarela del libro de Job (c. 1805-06; Pierpont Morgan Library, Nueva York) y de los poemas de Milton. Algunos de éstos, como los del *Paraíso Perdido* (1808; la mayor parte se conserva en el Museum of Fine Arts, Boston), son variaciones de temas y ambientes que aparecen en la obra realizada anteriormente para el reverendo Joseph Thomas (Huntington Library y Galería de Arte de San Marino). Blake sufrió retrocesos en su carrera.



El primero fueron los tres años que pasó en Felpham, cerca de Chichester (1800-03), donde trabajó para el poeta y hombre de letras William Hayley, bien intencionado pero carente de imaginación, decorando su biblioteca, ilustrando sus libros y realizando retratos en miniatura. El segundo se refiere a sus ilustraciones del poema *The Grave* (el sepulcro), de Robert Blair, que fue publicado finalmente en 1806 con grabados realizados por Luigi Schiavonetti en vez de por el propio Blake, como se le había prometido. El tercero ocurrió en 1809-10, cuando Blake expuso sus obras en la casa de su hermano, suscitando pocos comentarios, y esos pocos, hostiles. Estos y otros contratiempos, que impidieron a Blake alcanzar el éxito comercial, le llevaron a un período de abandono, ocupado sobre todo por la ilustración de obras de Milton y en la conclusión de los poemas *Milton* (c. 1804-15) y *Jerusalem* (c. 1804-20; el único juego completo en color se conserva en la Paul Mellon Collection, U.S.A.). De todas formas, a partir de 1818 Blake ingresó en un grupo de artistas jóvenes entre los que se encontraban John Linnell, Samuel Palmer, George Richmond y Samuel Calvert. Para el maestro de Linnell, John Valery, Blake dibujó en 1819 sus *Cabezas visionarias*: bustos o figuras de cuerpo entero de personajes vistos en trance (es posible que fuera una burla contra su crédulo amigo).
Blake pintó para Linnell una segunda serie de las acuarelas de Job (1821; William Hayes Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts), posteriormente grabadas. También realizó más de 100 ilustraciones para la *Divina Comedia* de Dante (1824-27; están repartidas entre la Tate Gallery de Londres, el William Hayes Fogg Museum de Cambridge, Massachusetts; la National Gallery of Victoria, Melbourne, etc.). Una vez más, las ilustraciones de Blake reflejan sus ideas y opiniones sobre aquellos textos que ilustraba.
En los últimos años de su vida Blake realizó, también, las diminutas ilustraciones de la edición escolar de Virgilio realizada por el Dr. Thornton. Resulta atípica por su insistencia en el paisaje, y sin embargo son las ilustraciones de Blake que más influyeron en artistas ingleses posteriores: no sólo en Palmer, Richmond y Calvert, sino también en artistas del siglo XX. Muerto Blake, durante varios años estuvo olvidado, hasta que la publicación de la obra de Alexander Gilchrist *La vida de William Blake*, en 1863, y el entusiasmo de D. G. Rossetti (1828-82) y su círculo iniciaron el culto a Blake como pintor, poeta y filósofo que dura hasta nuestros días.

William Blake: *Angeles buenos y malos*; monotipo en color, retocado con pluma y acuarela; 45 × 59 cm.; 1795. Tate Gallery, Londres.



Abraham Bloemaert: *El flautista*; óleo sobre lienzo; 70 × 52 cm.; 1621. Museo Central de Arte (hasta 1850), Utrecht.

Bloemaert, Abraham 1564-1651

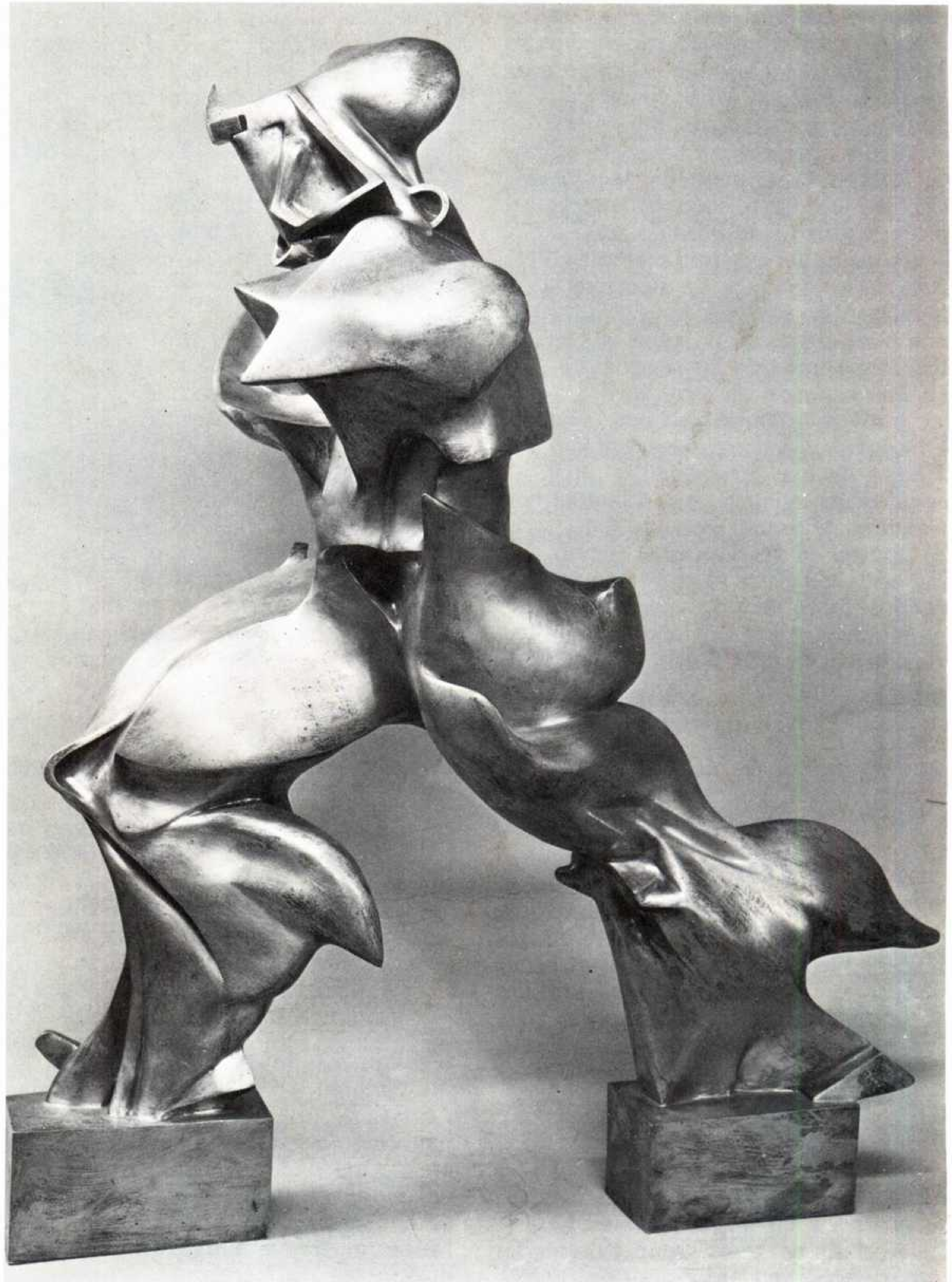
El pintor holandés Abraham Bloemaert destaca por haber sido el maestro de artistas tan importantes como Jan Both y de varios miembros de la Escuela de Utrecht (entre los que cabe citar a Terbrugghen y Gerrit van Honthorst). Sus pinturas desarrollan temas bíblicos y mitológicos con un cromatismo brillante (por ejemplo, *La boda de Peleo y Tetis*; 1638; Royal Museum of Art, Mauritshuis, La Haya): en ellas el lenguaje manierista va siendo sustituido poco a poco por uno más clásico. Las figuras están subordinadas al paisaje en muchos de sus cuadros históricos y mitológicos; a Bloemaert se le recuerda especialmente por sus paisajes. Éstos son bastante esquemáticos en comparación con los dibujos del natural en los que se basan y, sobre todo, si los comparamos con los paisajes realistas holandeses de finales del siglo XVII. Suelen presentar varios motivos rústicos o pintorescos perfectamente combinados: granjas, grupos de campesinos o pastores, animales y arreos, arbustos y árboles retorcidos.

El «bloc de dibujos» de Bloemaert, que contiene sus bocetos a pluma y carboncillo, influyó mucho en sus discípulos. Los cuatro hijos de Bloemaert fueron artistas; uno de ellos, Frederick, realizó varios grabados de los didujos de su padre.

Boccioni, Umberto 1882-1916

Umberto Boccioni fue un pintor y escultor italiano perteneciente al grupo futurista. Obras como *Paolo y Francesca* (1908; Colección Palazzoli, Milán) son una buena muestra del simbolismo y el impresionismo fuera de Francia. Otras obras son evocaciones neoimpresionistas del desarrollo industrial que se estaba produciendo en las afueras de Milán.

El pintor se entusiasmó con el *Manifiesto de los pintores futuristas*, de Marinetti (1909), que incitaba al rechazo violento de la tradición cultural y ensalzaba las máquinas de la nueva era tecnológica en un estilo que recordaba a los manifiestos políticos: «un motor rugiendo como si su combustible fuera metralla es más bello que la *Victoria* de Samotracia».



Umberto Boccioni: *Formas únicas de continuidad en el espacio*; bronce; 112 × 89 × 41 cm.; 1913. Museum of Modern Art, Nueva York.

Boccioni escribió en colaboración con Marinetti el *Manifiesto técnico de los pintores futuristas* (1910), en el que se afirma por primera vez la necesidad de dinamismo en la pintura. Al principio, Boccioni no encontró medios técnicos adecuados para expresar esto. Aunque desarrolló temas agresivos y modernos,

como en *La ciudad despierta* (1911; Museum of Modern Art, Nueva York), intentó expresar el dinamismo mediante rápidas y nerviosas pinceladas y caballos y hombres heroicos, enérgicos, en vez de utilizar las imágenes mecánicas del *Manifiesto*. La liberación estilística de Boccioni y los futuristas se produjo tras la aparición del cubismo en París (1911). Así, en los bocetos de Boccioni para la obra *Estados mentales*, una serie de cuadros sobre el tema contemporáneo de las despedidas en una estación de ferrocarril, los primeros dibujos de líneas sinuosas y onduladas dan paso enseguida a otros en que predomina la angulosidad cubista, con números y piezas de maquinaria.
El interés de los futuristas por los «estados de la mente» es una versión de la idea de «simultaneidad», de moda por aquellos años. Dicha idea fue elaborada por el filósofo francés Henri Louis Bergson (1859-1941), que sostenía que la vida consiste en una serie de impresiones flotantes a las que nos aferramos intuitivamente. Boccioni y los futuristas intepretaron esto de una forma muy simple: superponiendo datos visuales sucesivos; o, de una forma muy sofisticada, intentando representar las respuestas mentales a todo tipo de estímulos.
Boccioni intentó plasmar también la esencia del movimiento, aunque sus imágenes de caballos, ciclistas y personas tienden a ser más orgánicas que mecánicas. Entre ellas, la más sorprendente es el bronce *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913; Museum of Modern Art, Nueva York), en que se analiza a un hombre caminando.
La elección del tema siempre tuvo gran importancia para Boccioni: uno que le preocupó extraordinariamente fue el de su madre. A lo largo de toda su obra aparece ella como imagen jerárquica y monolítica, que despide «líneas de fuerza». Sigue apareciendo en las curiosas series de esculturas que sólo conocemos a través de fotografías. Dichas obras consisten en la unión de una forma lógica de materiales muy distintos: cristales, yeso, alambre y cartulina.
En 1914 Boccioni fue llamado a luchar en la guerra que los futuristas habían glorificado. Murió al caer del caballo durante unas maniobras.

Böcklin, Arnold 1827-1901

Nacido en Basilea, el pintor suizo Arnold Böcklin estudió pintura en la Academia de Düsseldorf con Johann Schirmer. Sus primeras obras desarrollan ideas basadas en el romanticismo alemán. Durante un viaje a París en 1848 estudió la obra de Corot y Thomas Couture. Las pinturas que realizó en Roma entre 1850 y 1857 representan paisajes clásicos en los que se insertan personajes de la antigüedad (así, *Pan entre los juncos*, 1857; Neue Pinakothek, Munich). Posteriormente tuvo gran éxito como retratista (por ejemplo, *La actriz Jenny Janauschek,* 1861; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main) y muralista (por ejemplo, el de la escalera del Kunstmuseum de Basilea, 1868-70). Böcklin se inspira en el arte italiano, y especialmente en Rafael, cuyos frescos del Vaticano admiró por primera vez en 1862.
En 1874 conoció al pintor alemán Hans von Marées en Florencia, y juntos realizaron cuadros de figuras pseudo-clásicas insertas en paisajes misteriosos.
Las obras de su época madura enlazan con la pintura simbolista francesa, por ejemplo con la obra de Gustave Moreau (se puede citar *Pareja en un paisaje toscano,* 1878; Nationalgalerie, Berlín). También se observan influencias de los viejos maestros, incluso de pintores noreuropeos de los siglos XVI y XVII como Grünewald, Durero y Ruysdael; pero los paisajes de Böcklin resultan más intensos. Esto se ve, por ejemplo, en su obra más conocida, *La isla de los muertos* (1880; hay cinco versiones a tempera en el Offertliches Kunstsammlung del Kunstmuseum, Basilea; otra se encuentra en el Metropolitan Museum, Nueva York). El título fue puesto por un marchante, no por el artista: Böcklin describía la pintura simplemente como un «cuadro para soñar».
Su fama en Europa se vio ensombrecida durante el siglo XIX por el arte francés contemporáneo; pero en el XX ha sido revalorizado por expresionistas y surrealistas, como de Chirico y Salvador Dalí.

Bomberg, David 1890-1957

El pintor británico David Bomberg nació en Birmingham, quinto hijo de un inmigrante polaco trabajador del cuero. Fue aprendiz de litógrafo (1906-07), pero, más interesado en convertirse en pintor, prefirió estudiar en la Slade School of Fine Art (1911-1913), y en 1914 fue miembro fundador del Grupo de Londres.
La importancia histórica de Bomberg se centra en sus cuatro obras principales (por ejemplo, *El baño de barro*, 1913-1914; Tate Gallery, Londres), en las que aplica formas de inspiración cubista a temas relativamente tradicionales. Su arte debe mucho al vorticismo. Hacia mediados de los 20, Bomberg se alejó de la abstracción para desarrollar un estilo figurativo elaborado, suelto y algo expresionista.

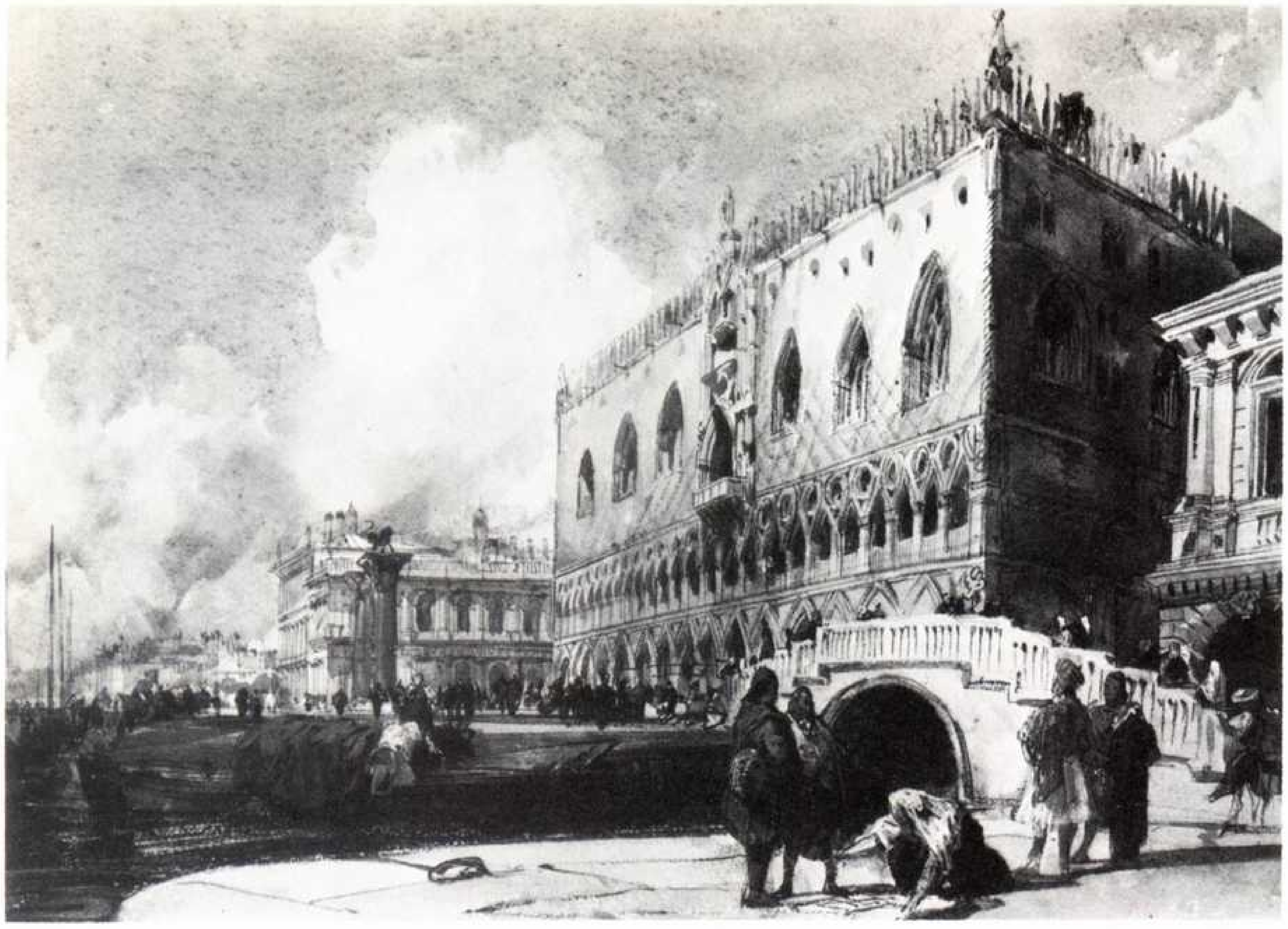
Bondol, Jean fl. 1368-81

El pintor flamenco Jean Bondol fue nombrado «pintor y ayuda de cámara» de Carlos V de Francia en 1368. Las únicas obras suyas que han llegado hasta nosotros fueron creadas en la corte francesa, donde se le conocía como «Jean» o «Hennequin de Bruges». Se le concedió una pensión vitalicia en 1380, y las últimas noticias de él corresponden al mes de marzo de 1381.
Bondol destacó como diseñador de los cartones para el *Apocalipsis* de Angers (Musée des Tapisseries, Angers), una de la series de tapices más largas del mundo y un raro ejemplo de este arte en el siglo XIV. La serie fue encargada por el hermano del rey, Louis, duque de Anjou, que se sirvió del pintor del rey y de las ilustraciones de un libro del Apocalipsis de la colección real para su realización. Los cartones y los tapices se fueron realizando simultáneamente, y la obra, comenzada en 1373, debió de terminarse antes de 1380. El tejedor más famoso de París, Nicolas Bataille, trasladó los grandes cartones de Bondol al tapiz. La serie, famosa en la Edad Media, sufrió importantes daños durante y después de la Revolución Francesa. La disposición de las escenas en dos bandas y siete secciones, cada una de ellas asociada a la figura de un lector en un espacio arquitectónico, resulta muy original.
Bondol se inspiró claramente en distintos textos ilustrados del Apocalipsis. Evoca con gran dramatismo la visión de San Juan y los terribles acontecimientos narrados en el Apocalipsis; sus figuras tienen un carácter y una reacción muy personales ante los acontecimientos.
Aunque Jean Bondol aparece en los documentos como pintor en vez de como ilustrador, la única obra pictórica hecha por él es una miniatura en una Biblia regalada a Carlos V

por su consejero Jean de Vaudetar en marzo de 1372 (Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum, La Haya; MS. 10 B 23). Una inscripción latina al lado de la miniatura cuenta que fue pintada por orden del rey Carlos y que Jean de Bruges, pintor del rey, la hizo personalmente. La miniatura muestra al consejero arrodillándose y ofreciendo una Biblia al rey, sentado en el trono y vestido con los atributos del rector de la Universidad de París. Destaca el carácter escultórico de las figuras, y el fondo arquitectónico resulta sofisticado por el tratamiento en perspectiva del dibujo del suelo y el espacio del fondo, que se prolonga tras una arcada. El resto de la Biblia de La Haya está ilustrado en un estilo similar al del taller del Maître aux Boqueteaux, así llamado por las típicas copas en forma de sombrilla (o *boqueteaux*) de los árboles que aparecen en sus paisajes. La yuxtaposición de la obra de este maestro y de la de Bondol ha hecho que algunos estudiosos los hayan considerado la misma persona. De todas formas, esto está aún por demostrar. La tendencia realista, a menudo considerada típica de la pintura flamenca, bien pudo intensificarse por la influencia ejercida por Bondol sobre otros artistas flamencos que trabajaron en París a partir de 1350 como iluminadores de obras para Carlos V.

Bonington, Richard Parkes
1801-28

Richard Parkes Bonington nació en Arnold, cerca de Nottingham, donde su padre trabajaba como profesor de dibujo. En 1817 la familia se trasladó a Calais, en Francia, donde el padre de Richard abrió un taller de encajes. En esta ciudad francesa Richard aprendió a dibujar con François Louis Francia, ligado a la escuela Girtin de acuarelistas ingleses. Por tanto, la formación inicial de Bonington se realizó dentro de la tradición inglesa. Hacia 1818, mientras estudiaba a los pintores flamencos en el Louvre, conoció a Eugène Delacroix. Posteriormente ingresó en la École des Beaux-Arts y fue discípulo del barón Gros. Antes de su debut en el Salón de 1822, donde expuso acuarelas de paisajes normandos, Bonington viajó por el norte de Francia. En 1823 visitó varias ciudades medievales, tomando apuntes que constituirían la base de las litografías que realizó para ilustrar la obra de barón Taylor *Voyage Pittoresque dans l'Ancienne France*. La habilidad de Bonington como paisajista vuelve a apreciarse en sus cinco obras realizadas para el Salón «Inglés» de 1824. En 1825 viajó a Inglaterra con Delacroix, impresionándole la obra de Turner. Más tarde compartió un estudio con Delacroix en París, y su estrecha amistad influyó en el desarrollo artístico de ambos pintores. Bonington empezó a pintar cuadros de temas medievales. En 1826 viajó a Italia, donde estudió a los pintores de la Escuela veneciana, y en 1827 expuso vistas de Venecia y cuadros de tema histórico en el Salón: su paleta de grises fríos y de verdes, típica de las primeras obras, ha dado paso ahora a un cromatismo rico y vivo. Bonington regresó a Inglaterra en 1828, enfermo de tuberculosis, y expuso sus obras en la British Institution y en la Royal Academy of Arts. Murió en Londres: el cortejo fúnebre fue encabezado por Sir Thomas Lawrence y varios representantes de la Academia. Bonington trabajó la acuarela y la pintura al óleo, desarrollando un estilo luminoso que entusiasmaría a Corot. Sus obras de género y paisajes pintorescos le sitúan plenamente dentro de la tradición romántica.



Richard Parkes Bonington: *El palacio de los Dux en Venecia*; acuarela; 20 × 27 cm.; 1828. Wallace Collection, Londres.

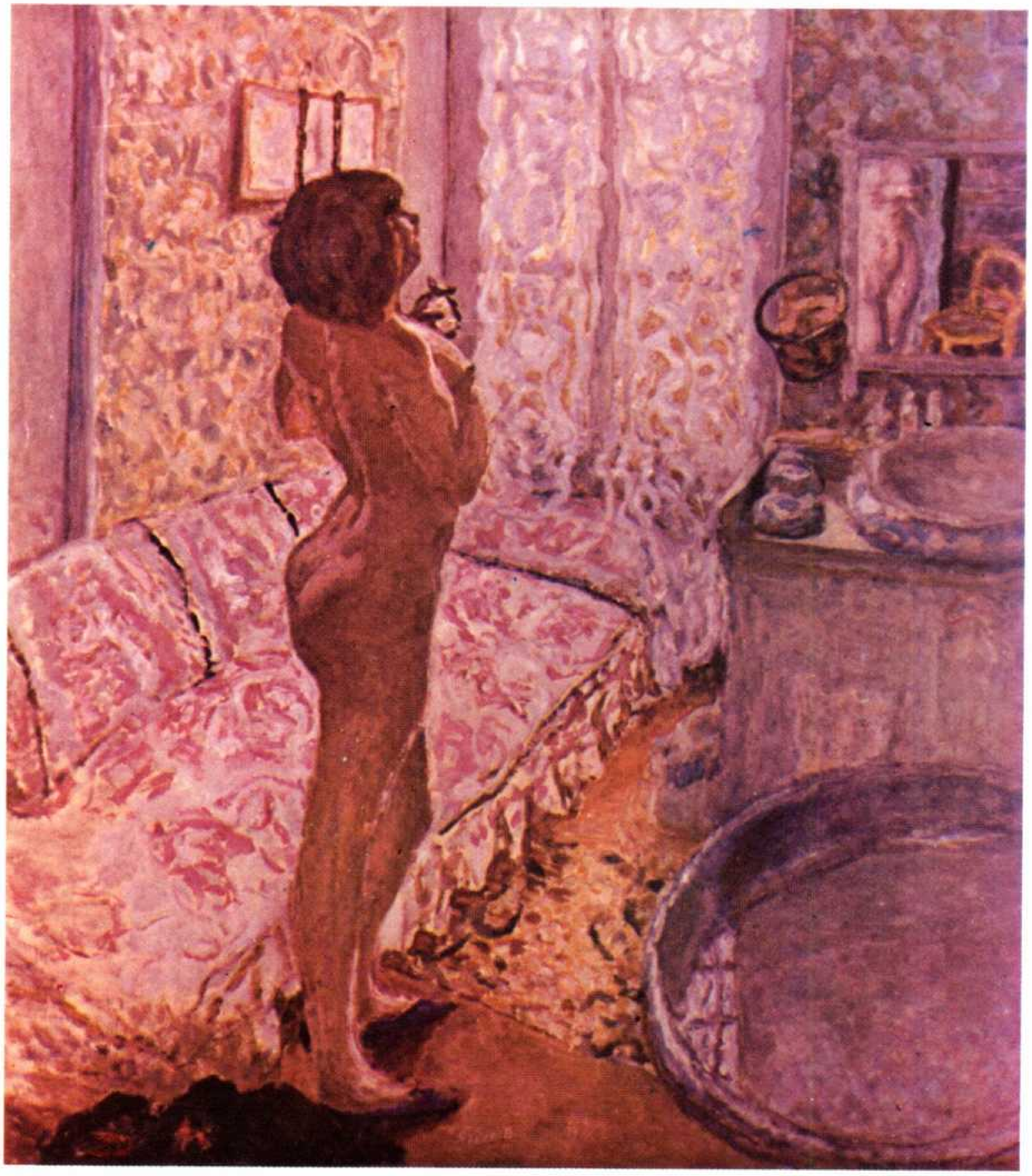
Bonnanus de Pisa siglo XII

Bonnanus de Pisa (también llamado Bonnano o Bonnano da Pisa) fue un artista italiano que entre 1180 y 1190 realizó dos puertas en bronce para la catedral de Monreale (Sicilia). A diferencia de las puertas de bronce carolingias de Aquisgrán, de las otónicas de Hildesheim y de las románicas de Gniezno (Polonia), que son de una sola pieza, las de Bonnanus están formadas por pequeños paneles engarzados en una plancha de madera. Este artista, al igual que muchos otros pisanos del románico, estuvo muy influido por el arte bizantino: algunos de sus relieves son copias de marfiles griegos. Andrea Pisano (c. 1290-1348/49) debió de conocer la obra de Bonnano a la hora de revivir, en 1330, el arte de la fundición de puertas en Florencia.

Bonnard, Pierre 1867-1947

El pintor, dibujante y artista gráfico francés Pierre Bonnard nació cerca de París. Estudió Derecho (1885-88), pero, tras suspender sus exámenes, asistió a la École des Beaux-Arts y a la Académie Julian, donde conoció a Maurice Denis, Paul Sérusier y Jean Edouard Vuillard. En 1889 realizó su primer cartel, *France-Champagne*. Tras el servicio militar (1889-90) alquiló un estudio en París con Vuillard. A partir de 1891 expuso sus obras con regularidad en el Salon des Indépendants. Se hizo amigo de los hermanos Natanson y, a partir de ese momento, realizó con frecuencia ilustraciones para *La Revue Blanche*: también diseñó los decorados de varias obras de teatro vanguardistas,

entre ellas algunas de Alfred Jarry. Tras conocer a Ambroise Vollard en 1894, éste publicó las litografías de Bonnard *Quelques Aspects de la Vie de Paris* (1895), *Parallèlement* (1900) y *Daphnis y Chloë* (1902). En 1904 realizó las ilustraciones de la obra de Jules Renard *Histoires Naturelles*. En 1895 conoció a Maria Boursin, que se convirtió en su amante, modelo y, a partir de 1925, esposa. Maria Boursin murió en 1940.
En 1896 Bonnard realizó su primera exposición individual en la galería Durand-Ruel. Posteriormente firmó un contrato en exclusiva con Bernheim-Jeune, y desde 1900 se concentró exclusivamente en la pintura. Conoció a Renoir y a Monet y vivió en parte en el valle del Sena, donde poseía una casa, y en parte en el sur de Francia (también poseía una pequeña villa en Le Cannet), donde murió en 1947.
En los años 90 Bonnard perteneció al grupo de los *nabis*, influidos por los postimpresionistas y especialmente por Gauguin. También estuvieron muy influidos por las estampas japonesas, y a Bonnard se le conoció como «Le Nabi Japonard». Los nabis rechazaban lo que consideraban la tiranía de la pintura con caballete: de aquí su contribución a las artes gráficas y a los decorados teatrales, al diseño de tapices y a la ilustración de libros. Bonnard se convirtió en un maestro de la litografía alcanzando una gran habilidad en la consecución de distintas texturas en las formas y de colores y líneas muy decorativas. Su maestría como dibujante sólo era comparable, en los años 90, a la de Toulouse-Lautrec. Sus pinturas de esos mismos años tienen características similares (formas planas y decorativos arabescos), pero tienen un *intimisme* conseguido mediante el uso de colores oscuros que sólo los impresionistas y Gauguin habían alcanzado antes de él.
A partir de 1900 la paleta de Bonnard se hace más postimpresionista (asimiló rápidamente las lecciones de Monet y Renoir, especialmente el estilo de sus últimos paisajes). De todas formas, siempre permaneció fiel a la figura humana, expresada fundamentalmente mediante una extensa serie de desnudos. Un período intermedio «estéril» produjo una reacción en su arte: la luz y el color volvieron a sus pinturas inundándolas, y la textura y el dibujo se combinaron con una composición sencilla. En sus últimas obras Bonnard repite un mismo dibujo en toda la superficie del lienzo, desarrollando un arte que influirá decisivamente en la obra de varios pintores posteriores a 1945.



Pierre Bonnard: *Desnudo de pie*; óleo sobre lienzo, 1909. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas.

Borrasa, Luis 1390-1424

El pintor español Luis Borrasa nació en Gerona. Es el principal exponente catalán del estilo gótico internacional que, a finales del siglo XIV, reemplazó la tradición italo-catalana inaugurada por Ferrer Bassa (c. 1290-1348). Pintó el retablo del arcángel San Gabriel para la catedral de Barcelona hacia 1390; posteriormente hizo los retablos de Vich, Tarrasa y Cruilles. Su sentido cromático se caracteriza por sus intensos rojos y verdes y por una utilización muy cuidadosa de la luz y las sombras. Sus obras dan la impresión de tener movimientos violentos: así, el Retablo de Pedro (1411-13; Museo de Santa María, Tarrasa) y el retablo de Santa Clara (1414-15; Museo Episcopal de Arte y Arqueología, Vich). Este estilo es ajeno a la tradición pictórica española, esencialmente estática.

Borromini, Francesco 1599-1667

El arquitecto italiano Francesco Borromini nació en Bissone, junto al lago Lugano. Era hijo del arquitecto Giovanni Domenico Castelli. Tras vivir en Milán se trasladó a Roma hacia el 1620. Por estos años Maderno, un partiente suyo, era arquitecto en San Pedro. Borromini trabajó durante un tiempo en

la decoración escultórica de la nueva basílica, tras lo cual Maderno le empleó como diseñador arquitectónico. Como tal trabajó no sólo en San Pedro, sino también en el Palazzo Barberini y en la iglesia y la cúpula de S. Andrea della Valle. Tras la muerte de Maderno en 1629, Borromini entró al servicio de Bernini, al que se le encargó seguir las obras del Palazzo Barberini.
Por el estilo de varios detalles arquitectónicos realizados durante este período podría decirse que Bernini dio a su ayudante cierta libertad a la hora de diseñar. La decoración de la mayor parte del Palazzo Barberini se terminó en 1633, y los dos arquitectos se separaron.
Al año siguiente Borromini recibió su primer encargo independiente: el diseño del monasterio de San Carlo alle Quattro Fontane. Se empezó a construir en 1638 y se terminó en 1641, salvo la fachada, que se completaría más tarde. En un solar pequeño e irregular Borromini proyectó no sólo una obra maestra de condensación, sino también una obra de arte muy innovadora: de hecho, es uno de los puntales en la historia de la arquitectura barroca. Rechazando el sistema modular típico de la arquitectura renacentista, construyó una iglesia en forma de rombo formado por dos triángulos equiláteros unidos por la base. La severa geometría del diseño se acentúa con los nichos, que aparecen en las esquinas del rombo, dando la sensación de que es un espacio oval. Dicha sensación se refuerza mediante una cúpula ovalada que se apoya en una columnata y en un robusto entablamento. Las formas básicas del interior de la iglesia son el paralelo de las del claustro del monasterio: un espacio oblongo suavizado por curvaturas convexas en las esquinas y por una columnata octogonal de columnas alargadas.
En 1623 Bernini recomendó a Borromini a las autoridades del Archiginnasio romano para que terminara el proyecto de dicho edificio (posteriormente sería la Universidad de Roma). En 1642 Borromini comenzó a construir la iglesia de San Ivo, al este del patio proyectado por Giacomo della Porta el siglo anterior. Hacia 1650 la obra estaba prácticamente terminada.
Una vez más Borromini emplea los triángulos equiláteros, esta vez intersecados para formar un hexágono. Los ángulos están suavizados, alternando intercolumnios que forman ángulos rectos con otros semicirculares. Esta configuración espacial tan sofisticada se complica aún más empleando tres tipos distintos de nichos: uno central de grandes dimensiones flanqueado por dos más pequeños. El conjunto está unido por hileras de pilastras de orden gigante y un robusto entablamento. Dicho entablamento acentúa la estructura hexagonal básica, constituyendo un fundamento seguro para la cúpula, extremadamente vertical y en forma de estrella, terminando en una linterna.
El exterior de San Ivo resulta tan original como el interior. El tambor hexagonal aparece como un círculo con lóbulos. En vez de la cúpula tradicional, ésta aparece coronada por una pirámide, dividida verticalmente por nervios cóncavos que surgen del centro y terminan en pedestales al final del tambor.
La linterna también es hexagonal, y está formada por parejas de columnas alternadas con paredes cóncavas, que contrastan con las formas convexas de la cúpula y el tambor. El edificio termina con una curiosa espiral que recuerda a un ziggurat sumerio.
Por su compleja y heterodoxa orquestación de las formas, por su sentido del ritmo y del movimiento y por su intensidad drámatica, San Ivo puede considerarse la obra maestra de Borromini. Aunque nunca superó la calidad de esta obra, tras ella siguió realizando numerosos encargos.
En 1646 se enfrentó con la difícil tarea de restaurar el ruinoso interior de la basílica de San Juan de Letrán conservando la estructura antigua.
El arquitecto resolvió este difícil encargo alternando entre una nave y otra las columnas con grandes pilares,



Francesco Borromini: fachada del Oratorio de San Felipe, en Roma; se empezó a construir en 1637.



cada uno flanqueado por dos pilastras gigantes que recordaban la disposición original del interior. En 1653 se le encargó terminar la iglesia de Santa Agnese in Agone (Piazza Navona), que Rainaldi había comenzado el año anterior. Las obras se suspendieron dos años más tarde, y al cabo de otros dos años las continuó de nuevo Rainaldi. Pero Borromini consiguió dejar en ellas su sello personal, que se observa en la monumentalidad y la variedad espacial del edificio. El interior se concibió como un octógono, con aperturas de distintos tamaños y un grandioso tambor. La fachada fue rediseñada como un muro cóncavo, abombado hacia el centro y flanqueado por dos altas torres.
Entre 1653 y 1665 Borromini trabajó en San Andrea della Frate, donde construyó una gran cúpula contrastando con una torre muy complicada. Durante los años 50 comenzó Santa Maria dei Sette Dolori, que seguía inacabada a su muerte. En 1662 empezó la iglesia de la Propaganda Fide, con un diseño en el que la verticalidad de las pilastras continúa en el techo mediante bandas, formando una bóveda nervada. Entre 1665 y 1667 regresó a San Carlo alle Quattro Fontane para realizar la fachada. Ésta está formada por tres cuerpos divididos en dos bandas, con centro convexo y flanqueados por elementos cóncavos. Aunque Borromini es famoso sobre todo por sus iglesias, también construyó varios edificios civiles. Entre ellos destacan el oratorio de San Felipe Neri (1637-50), el Collegio di Propanganda Fide (1646-67) y la reforma del Palazzo Falconieri (c. 1640).
La obra de Borromini contrasta espectacularmente con la de su contemporáneo, el genial Bernini. El segundo fue un hombre de mundo, mientras que el primero fue un espíritu melancólico que acabó suicidándose. Bernini fue arquitecto y escultor, mientras que Borromini fue un especialista en arquitectura y un técnico muy experto. Igual que el resto de sus contemporáneos, Bernini intentó ensanchar la tradición renacentista, que no cuestionó en absoluto. Por el contrario, Borromini rompió con el pasado, combinando la invención libre con la geometría y los principios estructurales de la arquitectura: son precisamente estas características las que este artista comparte con los edificios góticos que a veces parece imitar. Y son estas mismas cualidades las que convierten a Borromini en el arquitecto más revolucionario de su época.

◂

Hieronymus Bosch (El Bosco): detalle de *El jardín de las delicias*; tabla; c. 1485-1505. Museo del Prado, Madrid.

Bosch, Hieronymus (El Bosco)
1450-1516

Hieronymus Bosch vivió toda su vida en 's-Hertogenbosch, un tranquilo pueblecito holandés. Aparecen noticias de su vida y actividad profesional en los archivos municipales a partir de 1474 y en los de la Hermandad de Nuestra Señora, de la que El Bosco fue miembro de 1486 a 1516. Aparte de estas pocas noticias, no sabemos casi nada sobre él, ni de su formación. No hay fechas en sus cuadros ni se han conseguido fechar hasta ahora, y su iconografía es muy poco usual y a menudo desconcertante. Tanto los temas desarrollados en sus obras como su pincelada suelta, que contrasta con la brillantez diamantina de la tradición pictórica iniciada por Van Eyck, le convierten en un caso particular dentro de la corriente pictórica flamenca.
La visión del Bosco fue profundamente pesimista, y su arte es una expresión tremenda de las hondas ansiedades que atenazaron a los hombres a finales de la época gótica. El Bosco está obsesionado con el pecado y la depravación con que el diablo tienta al alma humana durante su peligroso paso por la vida y con los tormentos del fuego del infierno. La gran imaginación del Bosco creó un mundo fascinante en el que el bien y el mal están en constante lucha, lleno de monstruos y extrañas plantas con frutos malignos, de estructuras fantásticas y curiosas formas minerales esparcidas por paisajes apocalípticos. A pesar de la dificultad que entraña su comprensión, el arte del Bosco debe examinarse en el contexto de la religiosidad ortodoxa de la época. Muchas de las fuentes de su iconografía pueden encontrarse en el lenguaje contemporáneo, en los proverbios, el folklore popular, la poesía visionaria y los sermones de finales de la Edad Media.
Hay muchas controversias sobre la cronología de las obras del Bosco: un pequeño grupo de escenas bíblicas y de cuadros de género de tipo didáctico, que se caracterizan por presentar unas figuras rígidas y tener una pincelada dura, se suelen situar entre sus primeras obras. Los cuadros de temas de género, como *El barco de los tontos* (Louvre, París), *La operación de piedra* (Prado, Madrid) y *Los siete pecados capitales* (Prado, Madrid) son el equivalente pictórico de la literatura satírica contemporánea. El Bosco fustiga los vicios de los charlatanes, a los ricos y a los frailes y monjas lujuriosos.
Dos de sus trípticos más importantes, *El juicio final* y *El carro de heno* (el primero en el Alte Pinakothek de Munich; el segundo en el Prado, Madrid), pertenecen al período intermedio del artista (c. 1485-1500). En la tabla central de *El juicio final*, El Bosco crea un paisaje infernal muy original, lleno de demonios y de hogueras, de construcciones extrañas y de instrumentos de tortura. Varios de los monstruos que aparecen son medio animales, medio hombres. En otros se mezclan formas animadas e inanimadas, y las diferencias de escala aumentan el efecto de horror (como el huevo atravesado por una flecha que corre agitando unas piernas enfundadas en unas botas). Algunas figuras de los cuadros del Bosco están tomadas de la tradición medieval, especialmente de los personajes grotescos que suelen aparecer en los manuscritos medievales; de todas formas, no hay precedentes directos de una imaginación tan fértil y extraordinaria.
El tema de *El carro de heno* es nuevo en el arte holandés. Las tablas laterales muestran la Creación y la Caída del Hombre (en el interior) y el Infierno (en el exterior). En la tabla central varios demonios empujan un carro de heno sobre el que hay dos amantes, llevándolos al infierno. Tras el carro van a caballo dignatarios de la Iglesia y el Estado, rodeados de una muchedumbre que se revuelca y pelea sobre heno. Su codicia y depravación son el tema principal de la pintura. El Bosco se inspiró en un dicho o proverbio de la época; el heno simboliza también la futilidad de lo material.
El pecado capital de la lujuria es el tema central del tríptico más complicado del Bosco, *El jardín de las delicias* (Museo del Prado, Madrid), probablemente pintado después de 1500. La tabla central, una vez más flanqueada por la Creación del Hombre y El Infierno, muestra un jardín de belleza perecedera y exuberante, pintado en tonos rosas y azules. En dicho jardín grupos de pequeñas figuras desnudas, ordenadas con gran sentido



Abraham Bosse: *El oído*, de la serie *Los cinco sentidos*; aguafuerte. Metropolian Museum, Nueva York.

de la decoración, como si fuese un tapiz, se dedican a todo tipo de actividades sexuales. Montan animales, se bañan y juegan en estanques y arroyos, comen con gula frutos apetitosos y se entrelazan con pájaros gigantes. Casi todos los detalles son símbolos eróticos tomados del folklore contemporáneo. Indudablemente El Bosco no quería representar la inocencia, sino la depravación: en este sentido la aparente belleza y placidez de la pintura no hace más que agudizar la crítica de los sórdidos placeres del pecado, y los dulces frutos simbolizan lo pasajero del placer carnal. En los últimos años El Bosco se interesó particularmente por las tentaciones y tormentos de los ermitaños y santos varones que buscaban la unión con Dios mediante una vida contemplativa y la mortificación de la carne. Varias pinturas sobre este tema culminan con el tríptico, firmado y de brillante cromatismo, de *Las tentaciones de San Antonio* (c. 1500; Museo Nacional de Arte, Lisboa). El Bosco sacó los detalles de la historia de *Las vidas de los Padres de la Iglesia* y de *La leyenda áurea*. Las tablas laterales muestran escenas tradicionales: el santo atacado por demonios y rescatado, ya inconsciente, por sus amigos, y tentado por una reina-bruja desnuda. Sin embargo, la escena de la tabla central es mucho más compleja y sus detalles han sido intepretados de formas muy distintas. En ella San Antonio se arrodilla, bendiciendo, ante una tumba en ruinas, rodeado de demonios que simbolizan las tentaciones que el Santo ha sufrido en el desierto. Le acosan de forma agobiante, y los cuernos de muchos de ellos tienen miembros humanos, animales y formas inanimadas mezclados.

El Bosco pintó otros temas típicos de la tradición cristiana, como escenas de la vida de Cristo y de la Pasión. El tríptico de *La adoración de los Magos* (Museo del Prado, Madrid) es una de sus obras más curiosas. La escena se desarrolla ante un cobertizo en ruinas en el que se cobija un grupo de hombres con caras y gestos amenazadores y extrañas vestimentas. Su presencia no se ha conseguido explicar satisfactoriamente, pero se ha sugerido que pueden representar el conflicto universal entre el bien y el mal: hay elementos que simbolizan la constante presencia del mal a lo largo de todo el espléndido paisaje que une, sirviendo de fondo, las tres tablas.



Jan Both: *Vista del Tíber cerca de la Ripa Grande, en Roma* (?); tabla de roble; 43 × 56 cm. National Gallery, Londres.

Una serie de pinturas realizadas sobre la Pasión de Cristo, probablemente fechadas hacia el final de la vida del artista, resulta más comprensible. Dichas pinturas explotan al máximo el contraste entre la humildad de Cristo y la crueldad de los que le persiguen. En la última



Fernando Botero: *La monja*; óleo sobre lienzo; 150 × 170 cm.; 1979. Colección privada.

de estas obras, *Cristo llevando la Cruz* (Museo de Bellas Artes, Gante), las caras deformadas de la muchedumbre resultan grotescas y horribles. La faz de Cristo contrasta por su serena belleza; el hecho de cargar con la cruz es una promesa de la victoria final sobre el mal, que es el mensaje final de la obra del Bosco.

Bosse, Abraham 1602-76

El grabador e ilustrador de libros francés Abraham Bosse escribió uno de los primeros tratados sobre el grabado que se conservan. Sus primeras obras fueron ilustraciones de novelas y libros religiosos. Durante la década de los 30 realizó grabados sobre temas de la vida cotidiana de la época, como *Le Mariage à la Ville* y *Le Mariage à la Campagne*, dos series de 1663. También realizó grabados sobre temas bíblicos, como la serie de *Las vírgenes sabias y necias* (hacia 1635), en los que las figuras llevan el traje burgués típico de la época en que el artista vivió.

Botero, Fernando 1932-

Botero nació en Medellín, Colombia. A los 16 años colaboraba con ilustraciones en el periódico local *El Colombiano*, y en 1951 realizó su primera exposición individual en Bogotá. Sus primeras acuarelas muestran influencias de Orozco (1883-1949) y Picasso (1881-1973). De 1952 a 1955 vivió en Europa, estudiando en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y más tarde en Florencia, y pasando breves temporadas de vacaciones en París. Aunque interesado en el arte moderno, mientras estaba en Madrid se centró en el estudio de los viejos maestros en el Museo del Prado, a los que siguió estudiando en el Louvre e Italia. A finales de los años 50 su estilo alcanza ya la madurez. Botero ha descrito el descubrimiento crucial que realizó al ver cómo una pequeña mancha sobre el dibujo de una mandolina reforzaba su plasticidad y monumentalidad. A partir de ese momento desarrolló los temas de sus obras con la misma técnica, consiguiendo figuras, frutas, naturalezas muertas y paisajes de gran potencia visual. Eran imágenes tomadas de pintores europeos como Mantegna, Velázquez, Rubens, Ingres, Manet y Bonnard, normalmente pintadas como los viejos maestros lo hacían, aunque a veces alterando sutilmente el original. Cuando se le preguntó por qué pintaba siempre figuras gordas, contestó: «No lo hago. Todas me parecen bastante delgadas». En realidad, más que gordas, sus figuras resultan macizas a causa de los cambios de escala cuidadosamente realizados por el artista.

El mundo que Botero crea en sus obras es muy imaginativo: una deformación poética del mundo corriente, enraizada en Latinoamérica. «La América Latina es uno de los pocos lugares que aún quedan en el mundo que se pueden transformar en mitos», ha dicho Botero. «La gente no tiene una idea clara de lo que es Latinoamérica, y esto resulta muy útil para el artista. Los lugares que se conocen demasiado bien ofrecen muy pocas posibilidades para la transformación poética...»

El artista considera que dicha transformación se puede realizar más fácilmente desde cierta distancia: por eso ha vivido en Ciudad de México y en los Estados Unidos, y en la actualidad vive en París. Los temas de sus obras están tomados de la vida en los pueblos en que pasó su juventud: niños, curas, monjas (por ejemplo, *La monja*; 1979; colección privada), obispos, cardenales, soldados miran impersonalmente, como si fueran *ex-votos* anónimos (véase, por ejemplo, *Monja resucitada*, de 1975, o su *Madre superiora levitando*; ambas en colecciones privadas). También ha realizado esculturas y dibujos basados en los personajes que aparecen en sus cuadros. El colorido brillante



y sensual de sus obras, especialmente de sus estudios de frutas tropicales (por ejemplo, *Naturaleza muerta con sandía*, 1974; Colección de la Sra. Frances K. Lloyd, París), se olvida a menudo injustamente.

Both, Jan c. 1618-52

Jan Both fue un paisajista holandés, discípulo de Bloemaert en Utrecht. Posteriormente se trasladó a Roma, donde, entre 1638 y 1641, desarrolló un estilo pictórico que le convierte, junto con Asselijn, Dujardin y Nicolaes Berchem, en uno de los principales paisajistas holandeses «italianizantes» de mediados del siglo XVII. Los paisajes idealizados de la campiña romana realizados por Claudio de Lorena, con su luz dorada y cálida y su ambiente bucólico, ejercieron una influencia decisiva sobre la pintura de Both, aunque ésta resulta más objetiva, naturalista y luminosa. Sus paisajes suelen ser menos fantásticos que los de Claudio de Lorena, y Both tiende a sustituir las figuras tomadas de los mitos y las leyendas por campesinos y viajeros sacados de los apuntes realizados por Both del natural. Estas figuras y los animales pastando que suelen aparecer en las obras de este paisajista fueron, a menudo, el resultado de la colaboración con otros pintores. Both popularizó los paisajes italianizantes en Holanda, y sus vistas serenas, bañadas en una luz cálida, influyeron en artistas como Aelbert Cuyp (1620-91), que pemanecieron fieles a su escenario nativo. Both pintó muy pocos cuadros del campo holandés: de hecho, lo que los coleccionistas más admiraron fueron sus paisajes italianizantes, y éstos son los que le ganaron una fama internacional que conservó hasta mediados del siglo XIX.

Botticelli, Sandro 1444-1510

Con el sobrenombre de «Botticelli», que significa «pequeños barriles», se suele conocer a Alessandro dei Filipepi, uno de los principales pintores italianos de la escuela florentina. Vasari nos cuenta que fue discípulo de Filippo Lippi, al que probablemente ayudó en la realización de los frescos de Prato y Spoleto, hacia 1460. En 1472 aparece citado como miembro de la Compagnia di San Luca en Florencia «con» Filippino Lippi. Su primera obra de fecha segura es *La fortaleza* (Uffizzi, Florencia), que le fue pagada en 1470. Esta tabla se le encargó para el Salón de Juntas de la Mercatanzia en Florencia, junto con otras seis personificaciones de Virtudes pintadas por Pietro del Pollaiuolo. No resulta, por tanto, sorprendente que este artista ejerciera una gran influencia sobre Botticelli, la cual se observa principalmente en la importancia dada a la línea en los perfiles y al dibujo, como se ve con especial claridad en su *San Sebastián*; aparentemente fechado en junio de 1473 en su marco original (Staatliche Museen, Berlín).
A partir de 1474 el nombre de Sandro Botticelli aparece con regularidad en los libros de cuentas de los miembros de la familia Médicis, para los que pintó estandartes, retratos y retablos, además de cuadros de temas alegóricos o mitológicos. *La adoración de los Magos* (hacia 1477; Uffizi, Florencia), que al principio se colgó en la iglesia de Santa Maria Novella, contiene varios retratos de miembros de la familia Médicis y de otros ciudadanos florentinos relevantes.
La composición, de estructura piramidal y fondo particularmente arquitectónico, es uno de los principales precedentes de la *Adoración* que Leonardo no llegó a terminar (1481-82). Una solidez y maestría en la construcción espacial similares se encuentran en la figura de *San Agustín*, pintada al fresco por Botticelli al mismo tiempo que Ghirlandaio realizaba un *San Jerónimo* (1480).
Al año siguiente Botticelli fue llamado a Roma por el Papa Sixto IV junto con Ghirlandaio, Perugino y Cosimo Rosselli para decorar los muros de la Capilla Sixtina con escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento. Botticelli dirigió el esquema compositivo de la sala e hizo tres de los frescos: *La historia de Moisés, El castigo de Korah* y *La tentación de Cristo*. Las grandes dimensiones de estas obras y el intento de incluir varios escenarios en una composición hacen de ellas obras fallidas, al resultar confusas y desordenadas. Las pinturas alegóricas de Botticelli, sus obras más conseguidas y famosas, suelen estar indocumentadas, aunque la mayoría debería fecharse hacia finales de los años 1470.
Su significado concreto, al igual que las circunstancias en que se produjo su encargo, siguen siendo oscuros. *La primavera* (Uffizi, Florencia) debió de ser realizada para Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (exponente de una rama joven de dicha familia), que la colgó en la Villa di Castello, por él comprada en 1477. El tema fue tomado, casi con toda seguridad, del humanista Poliziano, y aparecen Mercurio, las Tres Gracias, la Primavera, Flora y una ninfa perseguida por Céfiro o el viento del norte. Es imposible la identificación precisa de las figuras porque los tipos femeninos pintados por Botticelli raramente cambian, ya sean la Virgen María, Palas o Venus. Esta observación ha llevado a Sir Ernst Gombrich, entre otros, a sostener que las alegorías fueron expresadas mediante ejemplos: así, Venus y Palas representarían a la Belleza y a la Razón. *La Primavera* está muy ligada al *Nacimiento de Venus* (Uffizi, Florencia), en el que se ve más claramente el tema narrado. En *Palas y el Centauro* (Uffizi, Florencia) se han querido ver misteriosas alusiones políticas, ya que el vestido de Palas presenta un dibujo con los emblemas de la familia de los Médicis. A estas alegorías hay que sumar las exquisitas ilustraciones de Botticelli para el *Infierno* de Dante, dibujadas por encargo de Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (en la actualidad se conservan en los Staatliche Museen de Berlín occidental y oriental y en la Biblioteca Vaticana de Roma).
Aparte de estas obras, realizadas para miembros de la familia de los Médicis, Botticelli recibió muchos encargos de otros miembros relevantes de la sociedad florentina. Entre sus pinturas alegóricas debería incluirse una importante serie (ahora fragmentada) de frescos realizados en la Villa Lemmi en conmemoración del matrimonio de Lorenzo Tornabuoni con Giovanna degli Albizzi (1486; Louvre, París). *Venus y Marte* (National Gallery, Londres) probablemente fue pintado para un miembro de la familia Vespucci. Aunque no sabemos quién encargó *La calumnia de Apeles* (c. 1495; Uffizi, Florencia), Vasari nos cuenta que él la vio en casa de Fabio Segni.
Tanto *La calumnia* como las ilustraciones del *Infierno* de Dante deben fecharse, por el estilo y pruebas históricas, hacia finales del siglo XV. En ellas se observa una mayor emoción, un alargamiento de las figuras y un movimiento sinuoso y ondulante más típico de finales del gótico que del arte renacentista. Estas

Sandro Botticelli: detalle de *El nacimiento de Venus*; óleo sobre lienzo; medidas completas: 175 × 287 cm. Uffizi, Florencia.

tendencias antinaturalistas de las últimas obras de Botticelli se agudizan en sus cuadros de tema religioso: *La alegoría de la Cruz* (William Hayes Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts), *La piedad* (Alte Pinakothek, Munich) y una *Natividad mística* (1500; National Gallery, Londres). Todas estas obras pueden fecharse en los últimos años de vida del artista, tras las actividades moralizadoras y los sermones de Savonarola (en los años 90). En la *Natividad mística*, la única obra firmada por Botticelli, la escala de las figuras depende de su importancia relativa más que de la distancia a la que se encuentra del espectador: la intensidad dramática recuerda obras de artistas contemporáneos del norte de Europa (sobre todo Grünewald), más que italianos.
La *Natividad mística* es la última obra importante de Botticelli, que murió en 1510, nueve años después de terminarla. El hecho de ser considerado uno de los principales artistas en su época le aseguró la fama entre los artistas de la generación siguiente, como Leonardo, Rafael y Miguel Ángel. Por eso en 1502 Francesco Malatesta sugirió a Isabella d'Este que Botticelli terminara su Studiolo, comenzado por Mantegna, y dos años más tarde estaba en la comisión encargada de decidir el emplazamiento definitivo del *David* de Miguel Ángel en Florencia.



Francesco Botticini: *La Virgen y el Niño*; tabla; 81 × 66 cm. Kress Collection, Washington D. C.

Botticini, Francesco 1446-97

El pintor florentino Francesco Botticini fue discípulo de Neri di Bicci. Su única obra conocida es el *Tabernáculo del Santo Sacramento* (Galleria della Collegiata, Empoli), encargado en 1484 y entregado en 1491 (fue terminado en 1504 por su hijo Raffaello). Las otras obras únicamente se le atribuyen.
Su variedad de estilos refleja distintas infuencias: Verrocchio, Antonio Pollaiuolo y Botticelli, entre otros. Esto puede indicar en el artista un eclecticismo imitativo o la atribución a su mano de obras que no son realmente suyas. *La Ascensión de la Virgen* (c. 1474-76; National Gallery, Londres) es la representación de una herejía, siendo un tipo de obras muy raras en el Quattrocento.

Bouchardon, Edmé 1698-1762

Nacido en Chaumont, Edmé Bouchardon era hijo de un escultor, con el que empezó a aprender este arte. Posteriormente fue discípulo de Guillaume I Coustou en París.
En 1722 ganó el primer premio de escultura de la Académie de París, y al año siguiente marchó a Roma, donde permaneció nueve años, alcanzando gran fama. Su busto de Philipp Stosch (1727; Staatliche Museen, Berlín) es característico de este período. Bouchardon es el principal exponente del retorno a los valores clásicos en la escultura francesa; su estilo es una antítesis total del de Jean-Baptiste Lemoyne, que representa el rococó. Bourchardon fue un artista racionalista e intelectual antes que pasional y expresivo; su obra va dirigida a los intelectuales de la época más que al rey, que prefería a Lemoyne.
En su época se consideró a Bouchardon el mayor escultor del momento, pero esta fama no era totalmente merecida. Su arte resulta demasiado frío y cerebral en la actualidad. Bouchardon fue uno de los principales diseñadores de la época, destacando sus monumentos, como la fuente de la Rue de Grenelle, en París (se le encargó en 1739). Al final de su vida se dedicó exclusivamente a la colosal estatua ecuestre de Louis XV, realizada para la Place de la Concorde. Esta obra fue concebida como un monumento de la Roma imperial. Fue terminada, a la muerte de Bouchardon, por Jean-Baptiste Pigalle, y fue destruida durante la Revolución Francesa.

Boucher, François 1703-70

El artista francés François Boucher nació en París. Hijo de un pintor mediocre, fue durante varios meses discípulo de François Lemoyne.

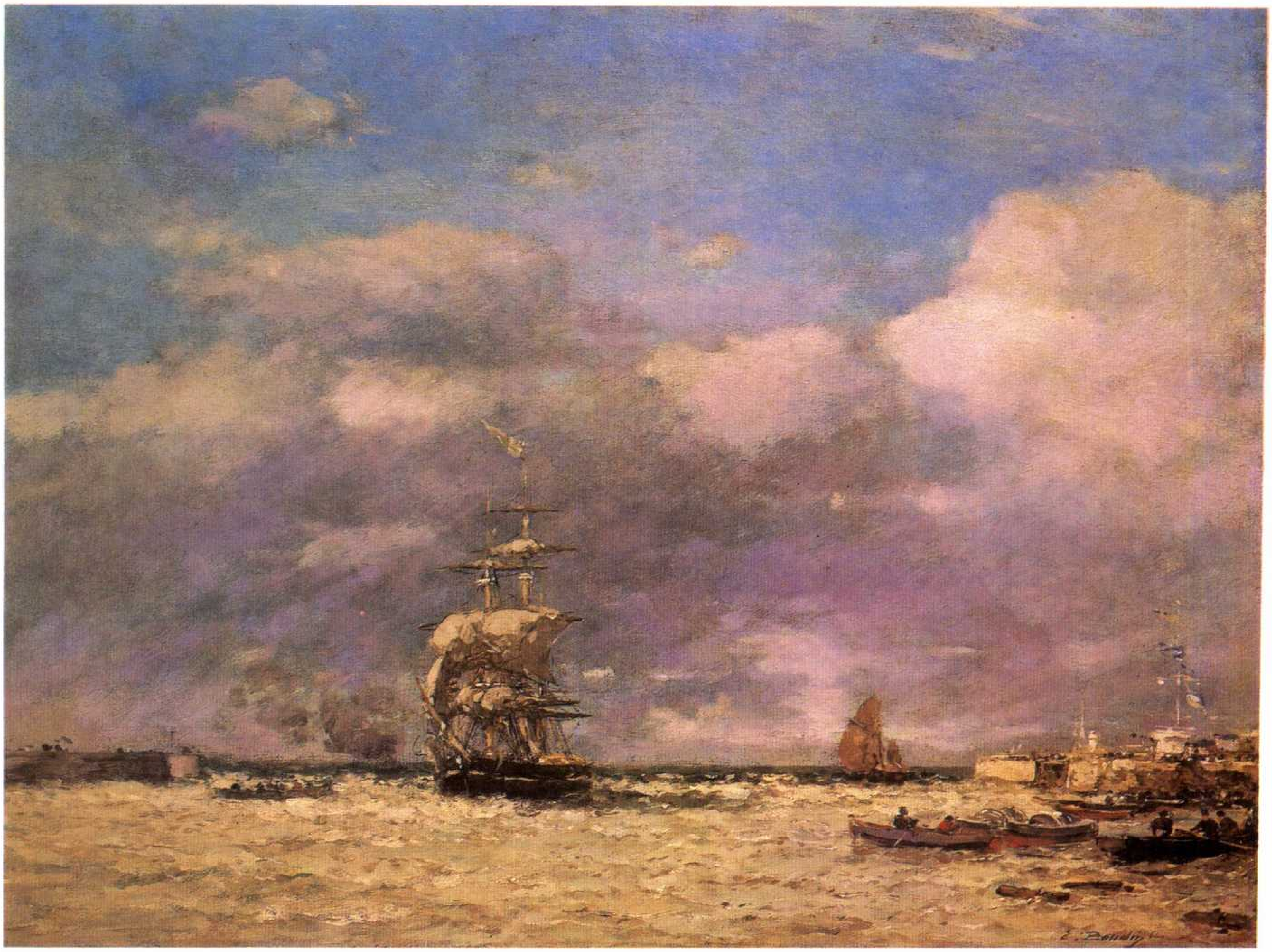




François Boucher: *El descanso de Diana después del baño*; óleo sobre lienzo; 57 × 73 cm.; 1742. Musée du Louvre, París.

Edmé Bouchardon: *Cristo atado a la columna*; piedra; altura: 240 cm.; hacia 1735. Saint-Sulpice, París.

Su talento como dibujante le llevó a la ilustración de libros, trabajando para el prolífico grabador J. F. Cars. A principios de los años 20 trabajó en la *Oeuvre Gravée* de Watteau, patrocinada por Jean de Jullienne. Su profundo estudio de las obras de Watteau confirmó su habilidad como dibujante, su sentido de la fantasía y su capacidad de observación. Los resultados de esta influencia se ven en sus elegantes ilustraciones de una edición de las obras de Molière (1734). Mientras tanto, en 1723 había ganado el *Prix de Rome*, lo que le permitió viajar a Italia en 1728. Pasó tres años entre Roma, el norte de Italia y Venecia. Estudió la luz en el arte romano de finales del barroco y rococó, ya que en la Ciudad Eterna las relaciones artísticas franco-italianas eran muy intensas y fáciles.
En 1734 realizó para la recepción en la Académie la obra *Rinaldo y Armida* (Musée du Louvre, París), en la que se observan ya el tema amoroso, la gracia estilística y la artificialidad cromática típicas de su madurez.
Ese mismo año Oudry le contrató como diseñador de la fábrica de tapices de Beauvais. Entre sus cartones más bellos y simpáticos para Beauvais destacan los de temas chinos (bocetos al óleo; c. 1742; Musée des Beaux-Arts, Besançon) para los *Tapices chinos* regalados por Louis XV al emperador Ch'ien Lung. En 1755 fue nombrado inspector de la fábrica de tapices de Gobelins. El diseño de cartones para tapices agudizó mucho las cualidades decorativas del arte de Boucher, y muchos de sus cuadros fueron hechos para un contexto decorativo específico. Así realizó, junto con otros artistas, pinturas para los nuevos salones rococó del hotel de Soubise, construidos por Boffrand, y para los *Petits Appartements* de Versailles entre mediados y finales de los años 30. Su obra se adapta perfectamente a la escala —más pequeña e íntima— de los interiores parisinos del siglo XVIII. Los temas desarrollados suelen ser pastores o dioses menores divirtiéndose en paisajes bucólicos.
Al convertirse Madame de Pompadour en la favorita de Louis XV, Boucher encontró en ella un diligente mecenas: sus nombres siempre aparecerán unidos, ya que el pintor consiguió expresar el gusto rococó de la dama de forma casi perfecta, además de realizar varios cuadros sensibles y amables de esta bella mujer. Las pinturas más importantes que Boucher realizó para Madame de Pompadour son *La salida del sol* y *La puesta del sol* (1753; Wallace Collection, Londres); originalmente realizados como cartones para tapices, fueron comprados por Madame de Pompadour para su Château de Bellevue. Estas dos obras representan la cumbre de la carrera artística de Boucher. En 1765 éste fue nombrado primer pintor del rey y director de la Academia.
En los años 60, poco antes de la muerte del artista, sus cuadros se hacen más confusos y su estilo más manierista. Su obra quedará, así,



desfasada frente al ascenso de un nuevo arte «serio» que culminará en el neoclasicismo; por esta razón será atacado por críticos como Denis Diderot.

Boudin, Eugène 1824-98

El pintor francés Eugène Boudin nació en Honfleur. En 1844 abrió una tienda de artículos de escritorio en Le Havre, ciudad en que conoció a Constant Troyon, Eugène Isabey, Thomas Couture y Millet. Empezó a pintar a finales de los años 40, estudiando en París y los Países Bajos. En los años 50 empezó a pintar marinas. Hacia 1856 conoció a Monet, que le introdujo en el arte del paisaje. Boudin es famoso por sus pinturas de la playa de Trouville, realizadas a partir de 1862 (hay muchos ejemplos en el Nouveau Musée des Beaux-Arts de Le Havre). En ellas muestra a los veraneantes divirtiéndose en esta localidad de la costa normanda. Boudin viajó por los Países Bajos, Francia y Venecia pintando paisajes que destacan por la espontaneidad con que representan las primeras impresiones de la naturaleza, a pesar de que probablemente este pintor terminaba sus cuadros en estudio.

Bourdon, Sébastien 1616-71

El pintor francés Sébastien Bourdon nació en Montpellier. Tras vivir durante un tiempo en París, marchó a Roma. donde estuvo de 1634 a 37. En la Ciudad Eterna estudió e imitó el estilo de los Bambocciati y Castiglione, además de los de Poussin y Claude Lorrain. Visitó Venecia, y posteriormente regresó a París. Fue nombrado pintor de corte de la reina de Suecia en 1652. Regresó a París en 1654, y entre 1659 y 1663 estuvo en Montpellier. Bourdon refleja perfectamente en sus obras la evolución de la pintura francesa a lo largo del siglo XVII, que él contribuyó a extender por toda Europa gracias a su talento para la imitación de estilos. Bourdon pasó de los cuadros de género, que siempre se vendían bien, a la imitación de Claude hasta llegar casi a las falsificaciones de las obras de este artista (que tuvo que realizar un *Liber Veritatis* para defenderse de los imitadores). Bourdon tuvo mucho éxito en París con un estilo barroco basado en los venecianos y como retratista. Hacia mediados de los años 50 adoptó el estilo más severo de Poussin, como se ve en su *Martirio de San Andrés*, realizado para el cabildo de San Andrés, en la Catedral de Chartres (actualmente en el Musée Fabre de Montepellier). Algunas de sus obras de estilo poussiniano parecen más bien de su maestro, como *El hallazgo de Moisés* (National Gallery of Art, Washington D. C.).

Eugène Boudin: *La entrada del puerto de Le Havre*; 42 × 55 cm.; 1864. Colección privada.

Bouts, Dieric c. 1444-1510

El pintor holandés Dieric Bouts, nacido en Haarlem, vivió hacia 1457 en Lovaina,



Dieric Bouts: *La última cena*; tabla; 180 × 150 cm.; c. 1464-67. Saint Pierre, Lovaina.

ciudad en la que se había casado hacia 1448. Sus obras solemnes están imbuidas de una profunda religiosidad: los gestos y las expresiones están contenidas, y en ocasiones se llega a rozar una rigidez *naïf*. De todas formas, su colorido es brillante y el estudio de la luz extraordinariamente sensible.
Bouts estuvo influido por Albert van Ouwater hasta que en Flandes entró en contacto, quizá como discípulo suyo, con Rogier van der Weyden. Las influencias de este artista son evidentes en un grupo de obras tempranas entre las que destaca un *Descendimiento* (Louvre, París) y un tríptico sobre el mismo tema (Museo de la Capilla Real, Granada); de todas formas, las figuras de Bouts resultan más calmadas que las de Van der Weyden y sus composiciones, menos rítmicas.
Hay dos obras de Bouts plenamente documentadas, estando fechadas ambas hacia el final de su vida. En el tríptico de *La última cena* (1464-67; St. Pierre, Lovaina) las dramáticas palabras de Cristo son recibidas por los Apóstoles con profundo respeto. La escena, situada en un interior flamenco pintado con gran realismo, resulta silenciosa y estática. En las cuatro tablas laterales Bouts ha pintado excelentes paisajes: el terreno es rocoso y abierto, y el tratamiento de la luz en las colinas del fondo muestra un profundo conocimiento de la perspectiva atmosférica.
Dos grandes tablas sobre *El juicio del emperador Otto* (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas) forman parte de un encargo de cuatro pinturas sobre la administración de justicia realizado por el ayuntamiento de Lovaina en 1468, que Bouts no llegó a terminar.
En la tabla de la derecha aparece una odiosa injusticia, y el sobrio control de las alargadas y dignas figuras agudiza la emoción de la escena.
Otra obra fechada de Bouts es el *Retrato de un hombre* (1462; National Gallery, Londres). También realizó varias pinturas enternecedoras sobre el tema de la Virgen y el Niño.

Bramante, Donato c. 1444-1514

Donato Bramante, considerado por sus contemporáneos el restaurador de los principios de la arquitectura clásica, es tenido en la actualidad por el creador del estilo arquitectónico renacentista. Protegido de Julio II (5103-13) junto con Miguel Ángel y Rafael, Bramante renovó el esplendor artístico que a Roma correpondía como heredera del Imperio Romano y centro de la Cristiandad. El glorioso pasado de dicha ciudad fue simbolizado por Bramante en la Basílica de San Pedro, «cúpula del panteón sobre las bóvedas del Templo de la Paz».
Aunque no sabemos nada de sus comienzos, Bramante debió de formarse como pintor en Urbino, cerca de su lugar de nacimiento. En la corte de Federico da Montefeltro pudo conocer a Alberti, Piero della Francesca y Francesco di Giorgio. Este último es el que más le influyó desde el punto de vista arquitectónico.
Su primera obra cierta, la decoración de la fachada del Palazzo del Podestà en Bérgamo (1477), refleja ya un gran interés por la arquitectura y la perspectiva. Un grabado firmado de 1481 contiene muchos elementos que más tarde aparecerán en sus edificios milaneses, ciudad en que estaba viviendo por entonces, atraído, igual que Leonardo, por la corte de Ludovico il Moro.
Los dibujos arquitectónicos de Leonardo, las iglesias paleocristinas de Milán y la armonía de los edificios de Urbino influyeron decisivamente en la arquitectura de Bramante.
Las iglesias construidas por Alberti en Mantua también influyeron en el diseño de la primera iglesia construida por Bramante, Santa Maria presso San Satiro (1482-86), convirtiendo un sencillo oratorio rectangular en una basílica con planta de cruz latina, naves y ábsides.
La forma original de la construcción le obligó a transformar el coro en un muro que lo imitara a la perfección, sirviéndose de su formación pictórica y de una sabia utilización de la perspectiva para conseguirlo. La monumentalidad de la nave central, con sus arcos macizos, columnatas y bóveda de medio cañón con artesonado,



Donato Bramante: el claustro de Santa María della Pace, en Roma; diseñado en 1499, y construido entre 1500 y 1504.

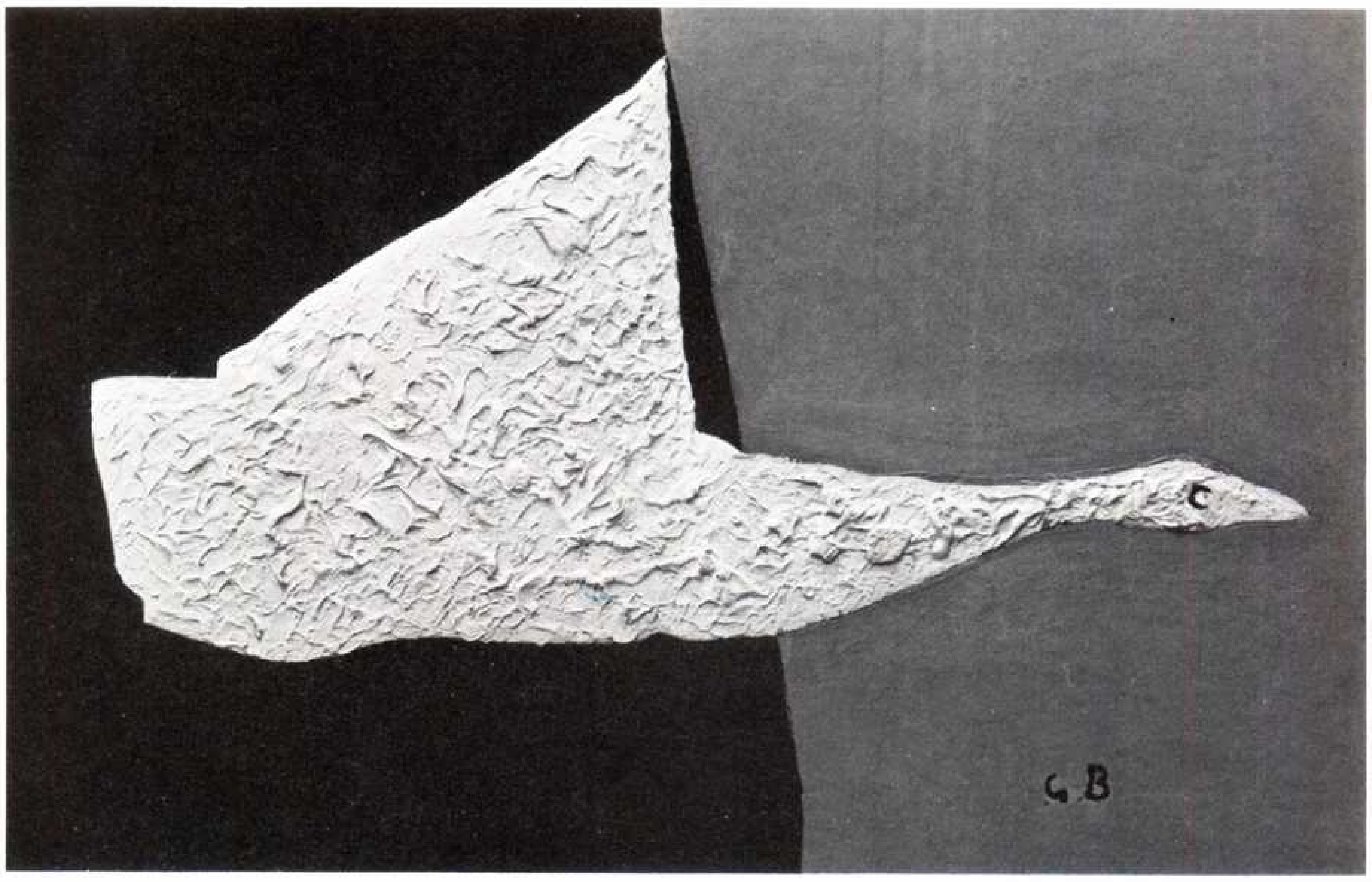
recuerdan a la iglesia albertiana de San Andrea.
La tribuna de Santa Maria delle Grazie (1493) fue encargada por Lodovico Sforza como un gran mausoleo familiar. El proyecto es una versión a escala gigante de la Sacristía Vieja de Brunelleschi, con ábsides semicirculares en tres de los lados. La perfecta articulación de los distintos espacios anuncia las maduras obras romanas de Bramante. Su otra obra milanesa es San Ambrogio, con la elegante loggia corintia de la Canonica (1492), las extrañas columnas en forma de tronco de árbol de las esquinas y el claustro dórico (1497-98), cuyo cuerpo superior sugiere un conocimiento profundo, por parte del autor, de antiguos ejemplos romanos. A partir de 1488 participó, junto con Leonardo y Francesco di Giorgio, en la reconstrucción del Duomo de Pavía. En Vigevano (1492) diseñó la plaza central del pueblo, con arcadas pintadas al fresco.
Hacia 1499 la ocupación francesa del Milanesado obligó a Bramante a regresar a Roma, donde, al servicio de Alejandro VI, realizó el claustro de Santa Maria della Pace. Obra aún más clasicista que su claustro de San Ambrogio, conserva el carácter lineal de los edificios de Urbino.
A esta obra le siguió el *tempietto* de San Pietro in Montorio. A pesar de la inscripción con la fecha de 1502, el magistral diseño de esta pequeña iglesia redonda se suele fechar más tarde. El primer orden dórico se inspira tanto en los templos circulares rodeados de columnas de la antigüedad como en los dibujos arquitectónicos de Francesco di Giorgio. La «Casa de Rafael» (Palazzo Caprini, actualmente destruido) también debió de ser realizada por Bramante antes de 1505. Construida en la nueva calle que llevaba al Vaticano, constituyó un modelo perfecto para los palacetes que pronto se levantarían para los burócratas del Vaticano. Su piso bajo con comercios y la alternancia de órdenes clásicos en los pisos superiores ha influido en el diseño de edificios domésticos hasta el siglo XX, al igual que su revolucionaria utilización del ladrillo recubierto de estuco.
Bramante recibió de Julio II el encargo de realizar la reforma de Roma. Comenzó con el Vaticano, donde comunicó el palacio con la Villa Belvedere mediante una serie de patios escalonados flanqueados por arcadas. Desde las estancias del Papa, la vista (actualmente entorpecida por un ala de la biblioteca) corría por rampas y fuentes hasta llegar a una *exedra* en el nivel superior. Los ejes de la composición recuerdan al templo clásico de Palestrina, mientras que el simbolismo del Cortile del Belvedere (1505-07) combina elementos de las villas y los teatros romanos. El proyecto más ambicioso de Julio II fue el transformar la antigua iglesia de San Pedro en una gran basílica. Los dibujos del primer proyecto de Bramante, que no se llegó a realizar, muestran una inmensa basílica con planta de cruz griega, recordando las iglesias proyectadas por Leonardo con simetría central. La cúpula, del tipo de las de los panteones clásicos, se apoyaba en cuatro grandes pilares de diseño muy original. Se empezaron a construir dichos pilares, pero, a la muerte de Bramante, en 1514, sólo sostenían arcos cruzados, y un coro era

el único elemento adicional construido sobre los cimientos puestos en el siglo XV por orden de Nicolás V. Una pilastra de orden gigante —dórica en el exterior y corintia en el interior— daba unidad vertical a lo construido. El plan de reforma urbanística de Roma rebasaba los límites del Vaticano. Al otro lado del río, en la ciudad vieja, Bramante construyó una nueva calle, la Via Giulia, dominada por el monumental Palacio de Justicia, del que sólo se llegó a construir el piso bajo. La iglesia de San Celso (actualmente destruida), una versión a escala pequeña del primer plano de San Pedro, se empezó a construir en 1509 en otra calle nueva, la Via de' Banchi. La tribuna de Santa Maria del Popolo (c. 1507-09) ha permanecido hasta hoy prácticamente sin cambios. En ella Bramante añadió una capilla funeraria y un coro a una iglesia preexistente. La bóveda de medio cañón y el ábside en forma de nicho recuerdan al coro (destruido) de San Pedro; por su parte, la capilla de la tumba está iluminada por las ventanas llamadas «serlianas», inventadas por Bramante.
Como dijo Vasari, fue necesaria la ambición de Julio II para la plasmación del genio arquitectónico de Bramante. Su entusiasmo por la destrucción y reconstrucción arquitectónicas hizo que se le apodara «Bramante ruinante», y en un diálogo satírico de la época se oye a Bramante muerto contando a San Pedro su plan de reconstrucción del Paraíso.

Brâncuşi, Constantin 1876-1957

Constantin Brâncuşi abandonó su familia campesina, que vivía en el pueblecito de Hobitza (Rumanía), a la edad de 11 años. Vivió y trabajó en París más de 50 años, convirtiéndose en uno de los grandes innovadores de la escultura moderna. De todas formas, nunca rompió sus lazos con su tierra natal, y en su vejez sus raíces campesinas se convirtieron en una parte importante de su leyenda.
Tras abandonar su hogar, Brâncuşi se ganó la vida realizando trabajos menores, primero en Tîrgu Jiu, más tarde en Craiova, donde ingresó, en 1895, en la Escuela de Artes y Oficios, especializándose en escultura. Tras graduarse con honores en 1898, asistió a la Escuela de Bellas Artes de Bucarest durante tres años. A lo largo de este período de tiempo ganó varios premios y realizó varios retratos bastante academicistas.
Una obra sorprendente fue el desnudo *ecorché* a tamaño natural (sin la piel, mostrando los músculos) que realizó bajo la supervisión de su profesor de anatomía. Una copia de esta obra se encuentra en la actualidad en el Instituto de Medicina de Iaşi.
Tras abandonar Bucarest en 1903, Brâncuşi viajó lentamente por toda Europa. En 1904 fue a París, donde en 1905 ingresó en la École de Beaux-Arts. Pocas obras de esos años han llegado hasta nosotros, aunque las fotografías tomadas por el propio Brâncuşi —era un entusiasta de la fotografía— demuestran que hacia 1906, a los 30 años, era ya un escultor experto y maduro. De todas formas, siguió estudiando toda su vida, quizá porque en Rumanía había recibido una formación mínima o porque aún no había encontrado su propia visión de las cosas. Sin embargo, dos obras de esa época han llegado hasta nosotros: el *Retrato de Nicolae Darascu* (1906; bronce; Museum of Art, Bucarest) y *Tormento* (también llamado *Dolor*; bronce; David Thompson Collection, Pittsburgh, Pennsylvania), el busto de una adolescente; son obras muy expresivas que muestran una fuerte influencia de Rodin, en cuyo estudio trabajó Brâncuşi durante un tiempo.
Pero pronto lo abandonó, diciendo: «nada puede crecer a la sombra de grandes árboles».
1907 fue un año crucial para Brâncuşi, al igual que para otros artistas de su generación. A causa de su edad tuvo que abandonar la École des Beaux-Arts. Pronto recibió el encargo de realizar un monumento a Petre Stanescu (terminado en 1910; actualmente en el cementerio de Dumbrava, en Buzau, Rumanía). Las figuras en bronce —un busto de Stanescu y una plañidera desnuda— están modeladas en formas simples y atrevidas. Se observa un rechazo de Rodin y de la tradición que Brâncuşi posteriormente denominaría escultura de *«beefsteak»*. Este rechazo se puso aún más de manifiesto al elegir el tema más famoso de Rodin para realizar su obra maestra, *El beso* (1907), que es la antítesis de la de Rodin: ante todo está esculpida directamente, no modelada antes en arcilla; por otra parte, sus formas son simples, formando bloques y, ante todo, son espirituales, no sensuales. Esta primera versión de *El beso* (Brâncuşi hizo, en total, seis) determinó la conversión de Brâncuşi, que la denominó su «camino a Damasco» (*El beso*, 1908; piedra; Musée National d'Art Moderne, París; hay otras tres versiones de 1910).
Durante los tres años siguientes experimentó distintos estilos primitivistas, igual que sus contemporáneos Picasso, Derain y Epstein. A lo largo de toda su carrera, Brâncuşi inventó diferentes motivos básicos, sobre los que realizó numerosas variaciones. Hacia 1910 creó uno de los motivos más importantes, la cabeza de un mujer que suele llamarse *La musa* (mármol; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York). Una extraña variación de este tema sería desarrollada por Brâncuşi en *La musa durmiente* (dos versiones en 1908; una en yeso en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, y otra en bronce en el Art Institute de Chicago), *Prometeo* (1911; mármol; Museum of Art, Philadelphia), *El recién nacido* (1915; mármol; Museum of Art, Philadelphia), *Escultura para el ciego* (1924; mármol; Museum of Art, Philadelphia) y su fragmentario *Torso femenino* (1909; mármol; Museo de Arte, Craiova). En 1912 realizó su primera *Maiastra* (mármol blanco; Museum of Modern Art, Nueva York), el pájaro dorado del folklore eslavo, repitiendo numerosas veces el tema de las aves; así, hizo al menos dieciséis versiones del *Pájaro en el espacio*, que parece una llama congelada (la primera versión, realizada en bronce en 1919, se encuentra en el Museum of Modern Art, Nueva York).
Hacia 1910, Brâncuşi se encontraba en los círculos de vanguardia parisinos. Entre sus amigos estaban Picasso, Matisse y Apollinaire. Enseñó modelado a Modigliani: su *Cabeza de niña* (1907; perdida) preanuncia el estilo de Modigliani. En 1913 mostró cinco obras suyas en la Armory Show de Nueva York. Al año siguiente realizó su primera exposición individual en Nueva York, en la Alfred Stieglitz's Gallery de la Photo-Secession. También en Nueva York conoció, ese mismo año, al que sería su principal cliente, el abogado John Quinn. Cuando Quinn murió, en 1924, había comprado a Brâncuşi veintisiete obras por un valor de 21.000 dólares.
A causa de su nacionalidad, Brâncuşi no fue llamado a filas por el ejército francés durante la Primera Guerra Mundial y permaneció en París trabajando. Así se convirtió en uno de los escultores más famosos de la época, celebrado por la alta sociedad durante los años 20. En 1921 la revista *The Little Review* le dedicó un número monográfico.

Por esta época Brâncuşi había desarrollado ya dos tipos de imágenes. Había temas repetidos múltiples veces en distintas versiones y materiales (mármol, bronce o ambos combinados). Este tipo de obras resultan a primera vista bastante abstractas, muy simples, geométricas y simétricas, aunque difíciles de comprender y muy sutiles. Como dijo Brâncuşi: «los que dicen que mis obras son abstractas son imbéciles, pues lo que ellos califican de abstracto es realista, ya que lo real no es la forma exterior sino la idea, la esencia de las cosas». Esta simplificación de las formas provoca confusiones. *Princesa X*, por ejemplo, fue retirada del Salon des Indépendants de 1920 porque su pecho, cuello y cabeza habían sido reducidos a volúmenes bulbosos de innegable aspecto fálico. Y, en 1926, unos aduaneros de los Estados Unidos consideraron a *Pájaro en el espacio* (obra que en la actualidad se conserva en el Museum of Modern Art, Nueva York) una manufactura de bronce, no una obra de arte. Sólo después de un juicio que duró dos años prevaleció la opinión del artista sobre la de los aduaneros.
Cuando volvió a la talla en madera, los temas desarrollados por Brâncuşi cambiaron. Había estudiado esta técnica en Craiova, y realizó con ella muchas obras a partir de 1913. Sus tallas suelen ser toscas y primitivas, con reminiscencias de la artesanía popular y el arte tribal. A menudo hizo variaciones en madera sobre sus temas preferidos. De todas formas, el lustre del mármol y el bronce y la tosquedad de las tallas en madera son aspectos distintos de una misma imaginación; a veces se combinan estos tres materiales en una obra (por ejemplo, *Pez*; 1928-30). Raras veces consiguió Brâncuşi en madera las suaves formas de sus esculturas en bronce y mármol: entre estas excepciones cabe citar el *Torso de un joven* (hay versiones de 1922 en el Philadephia Museum of Art y en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), un *Gallo* (1924; Museum of Modern Art, Nueva York) y dos retratos, el de *Nancy Cunard* (1928; Colección de la Sra. de Marcel Duchamp, Nueva York) y el de *Mrs. Eugene Meyer Jr. (Undisdainful Queen, 1910;* Musée National d'Art Moderne, París).
En 1926 Brâncuşi tenía 50 años; a partir de ese momento, aunque siguió realizando variaciones sobre temas anteriores, sólo creó tres nuevos temas: *Animal nocturno* (1930?), *La foca* (la primera versión es de 1936) y *Tortuga* (1941 en madera, Musée National d'Art Moderne, París; 1943 en mármol, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York). De hecho, a partir de los años 30 su imaginación tomó nuevos derroteros: empezó a interesarse por el misticismo y, sobre todo, por los escritos del tibetano Milarepa.
En 1933 conoció al Maharajah de Indore, que compró tres versiones del *Pájaro en el espacio* y propuso al artista que diseñara un Templo de Meditación. A pesar de viajar a la India en 1937, el proyecto no llegó a realizarse. Sin embargo, realizó una obra mucho más importante. En 1934 se le encargó diseñar un monumento a los héroes de la Primera Guerra Mundial en Tîrgu Jiu, la ciudad en que Brâncuşi había pasado su adolescencia. Hacia 1937 había realizado ya tres monumentos al mismo tiempo arquitectónicos y escultóricos, concebidos para la contemplación espiritual y estética. *La columna sin fin*, basada en un motivo decorativo campesino que Brâncuşi había empleado anteriormente, es un rosario de cuentas romboidales puestas una encima de otra hasta alcanzar una altura de 32 metros. En el mismo parque público, una *Mesa de silencio* aparece como un bloque de piedra gigante, rodeado de 12 taburetes de piedra y plantado en medio del césped. *La puerta del beso* (en el mismo parque que las anteriores) es la más conseguida, coronando un proceso evolutivo que comenzó en 1907. Su par



Georges Braque: *Le canard*; óleo y gouache sobre papel; 60 × 84 cm.; 1956. Colección privada.

de columnas macizas y rectangulares y el dintel están tomados de su anterior obra *El beso*, aunque ahora se convierten en un jeroglífico, en un símbolo de la unión de los opuestos: es una fusión que trasciende la sexualidad, con lo masculino y lo femenino como mitades iguales de un todo, siendo la antítesis última de la obra de Rodin *Las puertas del infierno*.
Brâncuşi murió a los 81 años: durante sus últimos 20 años de vida produjo muy pocas obras. Su figura está rodeada de una aureola de leyenda; al final se nacionalizó francés, y en su testamento legó su estudio y sus obras (actualmente en los alrededores del Centro Pompidou) al Estado francés.

Braque, Georges 1882-1963

El pintor francés Georges Braque es uno de los artistas más grandes del siglo XX, al haber creado el cubismo junto con Picasso, con el que colaboró de 1908 a 1914. Hijo de un contratista de pinturas, a los 15 años decidió ser artista, pero su prudencia característica le impulsó al principio a continuar el negocio familiar en Le Havre. En 1897 se matriculó como alumno libre en la escuela de arte local, y en 1899 se convirtió en aprendiz

de pintor-decorador. En 1900 se trasladó a París, donde prosiguió su aprendizaje hasta hacer el servicio militar en 1901. Posteriormente estudió en la Académie Humbert y, durante un tiempo, en la Escuela de Bellas Artes.
Sus amigos de la infancia, Raoul Dufy y Orthon Friez, probablemente le introdujeron en el grupo fauve, con el que expuso en 1906. Su fauvismo no pertenecía a la categoría muscular de Derain y Vlaminck, resultando más lírico y meditativo, con colores vivos y luminosos y fuertes elementos constructivos (por ejemplo, *Paisaje de l'Estaque*, 1906; Galerie Beyeler, Basilea).
En 1907 subordinó el cromatismo de sus obras a las cualidades constructivas, siguiendo a Cézanne, pero pronto se vio subyugado por la obra de Picasso *Les Demoiselles d'Avignon* (1907; Museum of Modern Art, Nueva York). El *Gran Nu* de Braque (1908; Colección de Mme. Marie Cuttoli, París) es la primera respuesta coherente a la sorprendente iniciativa de Picasso; la colaboración entre ambos artistas comenzó en este momento y duró hasta 1914, dando como fruto el cubismo. Sin proponérselo, el crítico Louis Vauxcelles, bautizó el nuevo movimiento al referirse, en una crítica de la primera exposición individual de Braque, celebrada en la Galería Kahnweiler en 1908, a la reducción de formas realizada por el artista como a «pequeños cubos».
La contribución de Braque al cubismo fue considerable: fue el responsable del desarrollo de los planos superpuestos que configuraron el nuevo espacio cubista, y fue el primero en emplear letras como parte de la composición (*Le Portugais*. 1911; Offentliches Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea). También realizó su primer *papier collé* (*Fruta, plato y vaso*, septiembre de 1912; Colección Douglas Cooper, Francia) poco después de que Picasso hiciera su primer *collage*. La obra citada sería fundamental para su futura filosofía del arte. Braque dejó de colaborar con Picasso en 1914, alistándose en el ejército. Fue herido en Artois en 1915, y cuando volvió a pintar en 1917 descubrió que se había alejado de los caminos seguidos por Picasso y otros artistas. Siguió desarrollando los temas de sus obras de preguerra, aunque haciendo las formas más reconocibles; los colores de su paleta tendían al gris oscuro, al marrón y al verde combinados con blancos y cremas.
Su personal visión cubista sigue apareciendo en obras como *La mesa de mármol* (1925: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), en la que las formas cubistas simplificadas crean volumen en vez de espacio, y la imitación de la casa de un pintor le sirve para mostrar sus dotes pictóricas. Aunque dejó de realizar *collages* o *papier collé*, siguió utilizando sus posibilidades formales.
Continuó desarrollando algunas de las innovaciones temáticas de Picasso; por ejemplo, pintó una serie de figuras de inspiración clásica llamadas *Canephorae* (a partir de 1922; hay ejemplos en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), las cuales se caracterizan por su frontalidad, peso y volumen, el tratamiento de los ropajes y la obsesión por las líneas que describen el estómago. Su reacción a las escenas de playa realizadas por Picasso hacia finales de los años 20 fue una serie de *Bañistas* de 1931 (hay un ejemplo en la Colección de M. y Mme. Claude Laurens, París), que carecen de la fuerza de las obras de Picasso pero, en contrapartida, tienen un carácter muy acusado.
Braque pintó varias series sobre temas similares, evolucionando hacia una complejidad cada vez mayor. Por ejemplo, las series de «estudio» comienzan a mediados de los años 30 y alcanzan el máximo en 1939 con *El pintor y la modelo* (Colección de Walter P. Chrysler Jr., Nueva York). En dicha obra se unen la figura clásica, la imagen del artista (con barba; por tanto, no un autorretrato), la imitación del veteado de la madera, la pintura dentro de la pintura y las tablas imitando al *collage*. La relación humana sugerida se ve oscurecida por las exigencias artísticas: el centro de atención es la pintura de vivos colores que hay sobre el caballete, no las dos figuras.
La conciencia artística es un tema que aparece cada vez con más frecuencia en las obras realizadas en los años 40; paletas, caballetes y lienzos figuran con regularidad en los cuadros, culminando en una serie de cinco pinturas tituladas *El estudio* (1949). En las cuatro primeras el motivo de los pájaros, ya presente en obras anteriores, tiene una función metafísica, siendo el símbolo de la aspiración. En sus cuadros posteriores el simbolismo del pájaro supera el carácter hasta entonces básicamente terreno de su visión.
Braque trabajó en distintos medios: realizó ilustraciones de libros como *El tejado de pizarra*, de Paul Reverdy (1918), aguafuertes para la *Teogonía* de Hesíodo (publicados por Ambrose Vollard en 1931), litografías para *La libertad de los mares*, de Reverdy (1959), y grabados para *El orden de los pájaros*, con poemas de Saint-John Perse (1962). También diseñó decorados para dos ballets de Diaghilev, trajes y decorados para el ballet *Salade*, con música de Milhaud (1924), y los decorados del *Tartufo* de Molière (1949).
En 1952-53 decoró el techo de la sala etrusca del Louvre; en 1954 decoró los muros de Mas Bernard en St.-Paul-de-Vence y realizó vidrieras para la pequeña iglesia de Varengeville.
Braque obtuvo a lo largo de toda su carrera el reconocimiento de los círculos artísticos por los logros alcanzados en sus obras. Ganó el Premio Carnegie en 1937, se realizó una retrospectiva antológica de sus obras en el Salon d'Automne de 1943 y ganó el Primer Premio en la Bienal de Venecia de 1948. En 1961 en el Louvre se hizo una reconstrucción de su estudio, exponiéndose la obra de un artista vivo por primera vez en la historia del museo.

Breton, André 1896-1966

El poeta y escritor francés André Breton fue uno de los jefes del movimiento dadá en París y uno de los miembros fundadores, dirigente y teórico del surrealismo. Autor de los manifiestos surrealistas de 1924 y 1929 y de textos surrealistas tan importantes como *Les Champs Magnétiques* (con Philippe Soupault; 1920), *Nadja* (1928) y *L'Amour Fou* (1937), Breton fue también el principal defensor de la pintura surrealista: en 1928 publicó su ensayo *Le Surréalisme et la Peinture*. Se trasladó a América durante la Segunda Guerra Mundial (1941-46), entrando en contacto con artistas jóvenes norteamericanos como Arshile Gorky y defendiendo el expresionismo abstracto, el tachismo y a los nuevos surrealistas que seguían apareciendo.

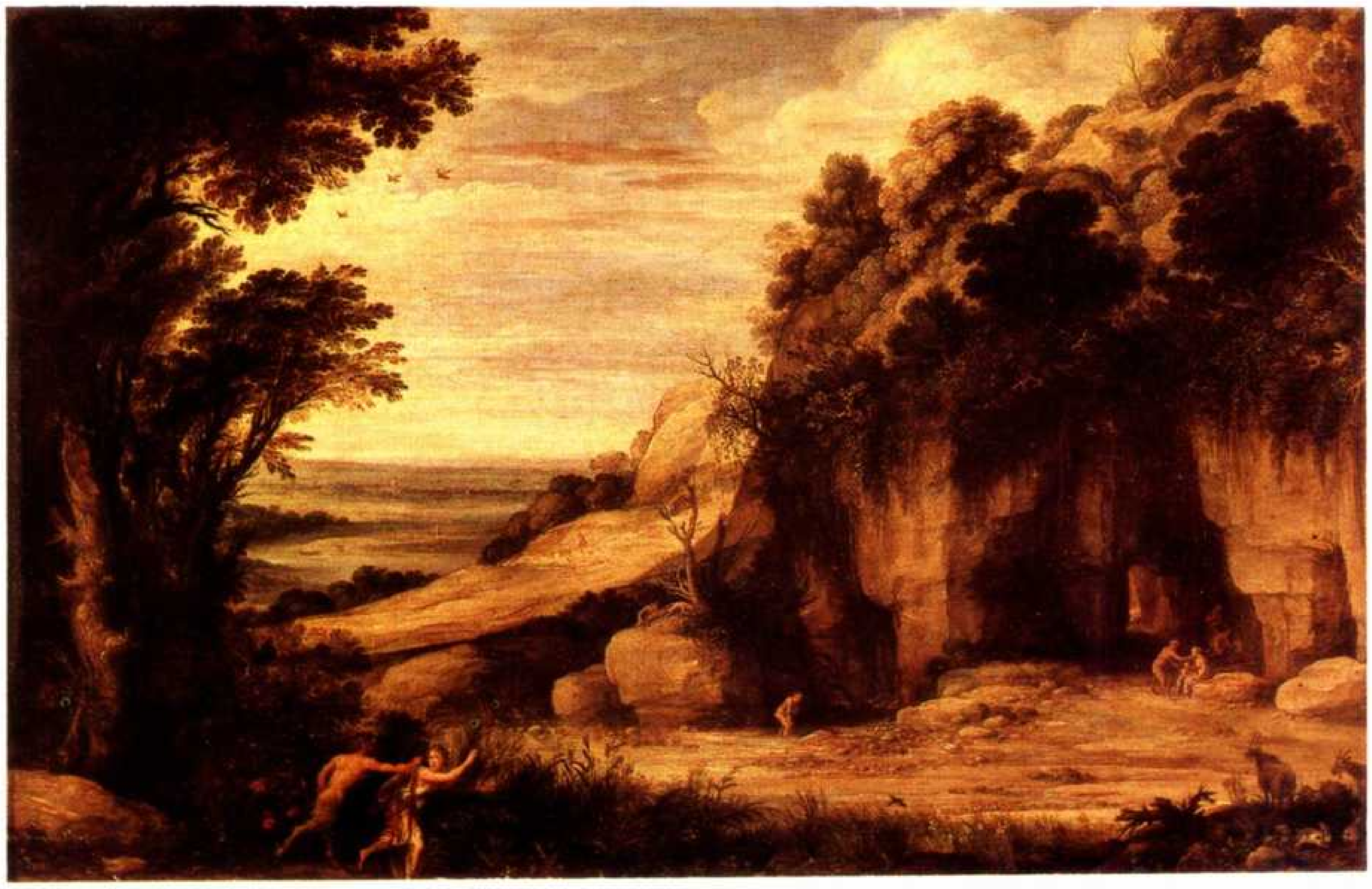
Breuer, Marcel 1902-1981

Nacido en Hungría, Marcel Lajos Breuer estudió en la Bauhaus y fue director del taller de muebles de dicha institución en 1925.
Su principal contribución a la Bauhaus consistió en el diseño de muebles: en 1925-26 amuebló la Bauhaus de Dessau y diseñó su primera silla de acero tubular, simplificada en 1928

para adoptar una forma de S. Trabajó en Berlín como arquitecto y decorador de 1928 a 1935, año en que se trasladó a Londres. Dos años más tarde se reunió con Walter Gropius en Harvard, y en 1946 abrió un estudio de arquitectura en Nueva York. Sus obras arquitectónicas de esta época, entre las que cabe destacar el edificio de la Unesco en París (proyectado junto con Zehrfuss y Nervi en 1953), resultan menos funcionales que los edificios proyectados antes de la Segunda Guerra Mundial.

Bril, Paul 1554-1626

Paul Bril fue un paisajista flamenco que trabajó en Roma. Nació en Amberes, aunque su familia era originaria de Breda. Aparece mencionado en el taller de Daniel Wortelmans en 1568. En 1574 dejó Amberes y, tras una breve estancia en Lyon, marchó a Roma, donde su hermano Matthew (1550-83) estaba trabajando como paisajista. Ambos hermanos recibieron encargos para realizar frescos. Paul Bril pintó seis frescos en el Palacio de San Juan de Letrán (1589), otros para Santa Cecilia in Trastevere y la *Marina con San Clemente* para la Sala Clementina en el Vaticano (1602). Se le recuerda fundamentalmente por los pequeños paisajes que realizó para particulares, fundamentales para el desarrollo del paisaje clásico en Roma en el siglo XVII. Al principio, estos cuadritos son casi miniaturas, siguiendo el estilo de los pintores manieristas de finales del siglo XVI, con gran profundidad, diagonales, planos entrecortados de luz y sombra y grandes contrastes cromáticos. La influencia del artista alemán Adam Elsheimer (1578-1610), también residente en Roma, fue decisiva para el desarrollo del nuevo estilo de Bril, basado en una observación más detallada de la naturaleza. *El foro romano con el templo de Cástor y Pólux y la basílica de Adriano* (1600; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde; hay otra copia en el Fitzwilliam Museum, Cambridge) tiene una menor profundidad espacial. El foro aparece muy idealizado, convirtiéndose en el escenario en el que se desarrollan actividades cotidianas, incluida una escena de un mercado de ganado. Cuando Bril pintó *Pescadores* (1624; Musée du Louvre, París) anunció el colorido y la atmósfera tranquila y poética de las obras de paisajistas clasicistas posteriores. En este sentido, es significativo que uno de los discípulos de Bril en Roma fuera Agostino Tassi, maestro de Claudio de Lorena.



Paul Bril: *Pan y Siringa*; 38 × 60 cm.; hacia 1620. Musée du Louvre, París.

Broederlam, Melchior
fl. 1381-1409

Melchior Broederlam fue un pintor flamenco nacido en Ypres, que aparece en 1381 como pintor de corte del conde de Flandes, Louis de Male. A la muerte del conde en 1384, Flandes fue heredado por su yerno Felipe el Valiente, duque de Borgoña. Broederlam pasó entonces a la corte borgoñona, recibiendo un salario anual. Algunos documentos demuestran que estuvo al servicio del duque las dos décadas siguientes, aunque es posible que a partir de 1392 Broederlam tuviera su propio taller en Ypres. Su obra principal fue la decoración de un retablo para la cartuja de Champmol, cerca de Dijon, por encargo del duque, ya que esta cartuja era el panteón familiar. La obra, pagada en 1394, no se debió de instalar hasta 1399. Broederlam pintó el exterior de las tablas laterales del gran retablo de madera tallado por Jacques de Baerze. Su nombre aparece citado por última vez en 1409.
La idea que tenemos de él es la de un pintor de corte de finales de la Edad Media. De 1386 a 1392 decoró el castillo del duque de Hesdin, en el condado de Artois. El artista creó espacios para la celebración de torneos, pabellones, máquinas y artefactos para divertir a los invitados del duque, banderas, estandartes y suelos enlosados. En 1386 decoró los barcos que iban a participar en una expedición contra Inglaterra. En su taller de Ypres realizó vidrieras, obras de orfebrería y uniformes para grandes personalidades de la ciudad. La variedad de campos en los que Broederlam trabajó es una característica común a otros artistas franco-flamencos de la época, al igual que el hecho de que la mayor parte de su obra se haya perdido.
La única obra que se conserva de él es el retablo de Dijon (Musée des Beaux-Arts, Dijon), formado por dos tablas con escenas del Nuevo Testamento. La tabla de la izquierda contiene *La anunciación* y *La visitación*, la de la derecha *La presentación en el templo* y *La huida a Egipto*. Las figuras, con sus vaporosos vestidos, son de estilo francés, mientras que la arquitectura y el paisaje del fondo recuerdan a la pintura italiana, especialmente a los artistas sieneses de principios del siglo XIV Simone Martini y los hermanos Lorenzetti. Muchos detalles son simbólicos. En *La Anunciación* la Virgen María sostiene una madeja de lana púrpura, lo que hace referencia a lo que se cuenta en los Evangelios apócrifos sobre la visita del ángel a la Virgen mientras Ésta trabaja la lana para hacer un nuevo velo para el templo.



Bronzino 1503-72

Angelo o Agnolo di Cosimo, llamado Bronzino, nació cerca de Florencia y fue discípulo de Raffaellino del Garbo y Jacopo da Pontormo, en cuyo taller estuvo a partir de 1519. Este artista fue fundamental para la carrera de Bronzino, quien le ayudó en la decoración de las villas de los Médicis de Careggi y Castello en los años 30 y terminó los frescos del coro de San Lorenzo en Florencia (actualmente destruidos) a su muerte, en 1557. Bronzino evolucionó muy lentamente: las figuras rígidas (una tosca imitación de las de Pontormo) en un paisaje

Bronzino: *Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo*; tabla; 147 × 117 cm.; c. 1540-45. National Gallery, Londres.

simplificado, que tiene su origen en el Quattrocento, aparecen en una de sus primeras obras, *La tentación de San Benito* (1526-28; Badia, Florencia). *La piedad* que Bronzino pintó para la SS. Trinità (Uffizi, Florencia) hacia finales de los años 20 tiene una composición que recuerda a Andrea del Sarto, alejándose de los tonos sombríos de Pontormo. Su primer retrato, el de Guidobaldo delle Rovere (Uffizi, Florencia), fue pintado mientras trabajaba en la Villa Imperiale, cerca de Pesaro (1530-32). Se nota la influencia de Tiziano en el perro que el duque acaricia; la pose, aunque más rígida que la de los retratados por Tiziano, no alcanza la artificialidad de los retratos posteriores de Bronzino, como el del duque Cosimo I (Uffizi, Florencia). En él los hombros se pliegan contra la cabeza y la mirada resulta artificial. Sus retratos son muy numerosos: en algunos de los años 30 los edificios del fondo se convierten en atributos del retratado más que en decorado, con influencias de Pontormo, mientras que en otros el retratado está sentado, agarrando un libro o una estatua. *Eleonora de Toledo con su hijo* (Uffizi, Florencia) es un retrato pintado en los años 40 que no muestra ninguna emoción, pero el más mínimo detalle del brocado de su vestido está pintado a la perfección. En estos mismos años Bronzino realizó la decoración de la capilla de Eleonora en el Palazzo Vecchio de Florencia. Hay escenas de la vida de Moisés que decoran los muros y cuatro santos sobre nubes en el techo. El estilo de los frescos es romano, aunque Bronzino aún no había visitado Roma por estas fechas, y se puede comparar al de su contemporáneo Francesco Salviati en su *Visitación* (1538; San Giovanni Decollato, Roma). El estilo de los frescos de Bronzino vuelve a aparecer en retablos posteriores, realizados para Santa Croce y la SS. Annunziata, y en *Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo* (c. 1540-45; National Gallery, Londres). A finales de los años 40 diseñó tapices para los Médicis, que resultan cada vez más sencillos y claros, sobre escenas de la vida de José que hay en el Palazzo del Quirinale, Roma. Su última gran obra, *El martirio de San Lorenzo* (c. 1565-69; San Lorenzo, Florencia), se configura como una reacción tardía al *Juicio final* de Miguel Ángel. Bronzino modifica el volumen de las figuras para conseguir mayor complejidad de movimiento y el resultado no es bello.

Brown, Ford Madox 1821-93

El pintor inglés Ford Madox Brown estuvo ligado al grupo de los prerrafaelistas, aunque no llegó a ser, de hecho, un miembro de la Hermandad.



Ford Madox Brown: *Trabajo*; óleo sobre lienzo; 135 × 196 cm.; 1852-65. City of Manchester Art Gallery.

Sus primeras obras reflejan su variada formación, con predominio del romanticismo francés y del arcaísmo de la Escuela de los Nazarenos, a los que conoció mientras estaba en Roma. En 1848 Rossetti se convirtió en su discípulo, y promocionó sus obras entre el nuevo círculo prerrafaelista, en el que Brown no quiso ingresar. En 1851 su estilo volvió a hacerse realista, dedicándose a la pintura al aire libre. Al año siguiente empezó sus obras más importantes, *Los últimos de Inglaterra* (City of Birmingham Museums and Art Gallery) y *Trabajo* (City of Manchester Art Gallery).
A partir de 1860 la obra de Brown se va haciendo más decorativa.

Brueghel, Familia
siglos XVI y XVII

Pieter Brueghel *el Viejo* (c. 1525-69), Pieter Brueghel *el Joven* (c. 1564-1638) y Jan Brueghel (1568-1625) fueron una familia de pintores flamencos. Pieter *el Viejo*, el más grande moralista holandés desde El Bosco (c. 1450-1516) y un gran paisajista, nació en Breda. Sus orígenes son dudosos: en 1604 Van Mander afirmó que era familia campesina con el fin de explicar el tema de sus pinturas y excusar algunas anécdotas curiosas. Hay pocos documentos que demuestren, como algunos sostienen, que se formó en el taller de Pieter Coecke van Aelst (1502-50), con cuya hija, Mayken, se casó. En 1551 aparece como maestro en el gremio de pintores de Amberes, ciudad que abandonó para viajar por Francia e Italia. Llegó hasta Reggio Calabria y Sicilia, y hay documentos que demuestran que estuvo en Roma en 1553.
El viaje a tierras meridionales no produjo el impacto que cabría esperar en un artista del norte de Europa. Pieter *el Viejo* estaba más interesado en los paisajes montañosos, tan difíciles de encontrar en su tierra natal, que en el arte contemporáneo italiano o en el clásico. Sus paisajes reflejan más la atmósfera que los detalles geográficos concretos; son el primer paso hacia la utilización más imaginativa de su experiencia como paisajista.
A su regreso a los Países Bajos (hacia 1555), Brueghel alcanzó el éxito con unos dibujos y grabados publicados por Hieronymus Cock en Amberes. En ellos aparece ya una fuerte tendencia moralizadora y el gusto por ilustrar proverbios y parábolas. Resulta significativo que Cock publicara la obra de Brueghel *El pez grande se come al chico* (1556) como si fuera del Bosco. Muchos contemporáneos, y especialmente varios críticos italianos (como Vasari), consideraron los paisajes de Brueghel y sus figuras, medio-hombres, medio-animales, como una continuación de los cuadros del Bosco. A ellos se aproxima, sobre todo, en obras de 1562 como *El triunfo de la muerte* (Prado, Madrid) y *La caída de los ángeles rebeldes* (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas). En otras obras, como los *Proverbios holandeses* (Staatliche Museen, Berlín), sustituye la combinación del Bosco de la alegría y lo demoníaco por una observación implacable de las acciones cotidianas como base para hacer un comentario moral. *La batalla entre Carnaval*

y Cuaresma (1559; Kunsthistorisches Museum, Viena) es la más interesante de estas primeras obras, pues en ella se yuxtaponen los aspectos buenos y malos de la existencia humana en forma de personajes alegóricos vestidos con los trajes típicos del carnaval holandés. La plaza del mercado, contemplada desde arriba (es el punto de vista más común en sus primeras obras), se convierte así en el escenario en que se enfrentan el egoísmo y la abnegación.
La obra de Brueghel llamó poderosamente la atención a particulares y *connoisseurs*. Para el coleccionista de arte de Amberes Nicholas Jonghelinck, por ejemplo, pintó varios cuadros sobre los meses del año (1565-66). De los doce que probablemente llegó a realizar sólo se conservan cinco. *Cazadores en la nieve* (Kunsthistorisches Museum, Viena) probablemente representa a enero. A lo largo de toda la serie el mensaje del artista parece ser una llamada de atención sobre los cambios del paisaje a lo largo del año y sus consecuencias sobre la actividad humana.
La relativa insignificancia del hombre en el mundo pictórico de Brueghel también aparece en sus obras religiosas: así, *La conversión de San Pablo* (1567; Kunsthistorisches Museum, Viena) es un detalle minúsculo en un gran paisaje montañoso. Otras obras religiosas, sin embargo, presentan un marcado incremento de la figura en el campo pictórico. *La Adoración de los Magos* (1564; National Gallery, Londres), por ejemplo, prescinde del paisaje, y *Cristo y la mujer adúltera* (1565; Home House Collection, Courtauld Institute of Art, Londres) muestra un espacio indefinido en el que se mueven figuras monumentales. Un punto de vista más bajo y unas figuras más grandes aparecen en sus últimos cuadros de escenas de la vida campesina, como *Boda campesina* (Kunsthistorisches Museum, Viena) y sus últimas alegorías.
En *El ciego llevando al ciego* (1568; Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles) las figuras forman un friso horizontal en el lienzo hacia el hombre de la derecha, que está cayendo en una zanja.
La urraca en la horca (1568; Hessisches Landesmuseum, Darmstadt) es, probablemente, su última obra. En ella se produce una reconciliación entre el punto de vista alto de sus primeras obras y la luz y el color suave de sus últimas. En este sentido, se acerca al estilo de los dibujos de paisajes, en los que la luz y la atmósfera se definen mediante pequeñas pinceladas. También se conservan numerosos estudios de los campesinos que aparecen a menudo en sus pinturas, estando muchos de ellos coloreados o acompañados de notas descriptivas. Por el contrario, los estudios preparatorios son raros; el proceso creativo de Brueghel consistía en la asimilación de los detalles observados más que en la transcripción directa.
Brueghel influyó en la pintura flamenca del siglo XVIII en parte a través de los grabados realizados de sus obras y en parte a través del taller familiar, que continuó su estilo. Pieter *el Joven*, su hijo mayor, había llegado al grado



Pieter Brueghel *el Viejo*: detalle de *Cazadores en la nieve*; óleo sobre lienzo; medidas completas: 117 × 162 cm.; 1565. Kunsthistorisches Museum, Viena.

de maestro en Amberes en 1585 y realizó copias de las obras de su padre a lo largo de toda su carrera, si bien a menudo cambiaba los paisajes o eliminaba grupos de figuras.
Fue llamado «Infierno Brueghel» porque se aprovechó del auge de la pintura de demonios y el fuego del infierno, creada por su padre.
Su hijo Pieter III, nacido en 1589, llegó a maestro en Amberes en 1608.
Jan, hijo menor de Pieter *el Viejo*, tenía más talento que Pieter II.
A los 20 años viajó por Italia e ingresó en la Cofradía de San Lucas en Roma.
En 1604 estaba en Praga. Su habilidad para las pinturas pequeñas le convirtió en un miniaturista famoso que realizaba cuadritos de flores bellísimos. Colaboró con varios artistas, incluyendo al joven Rubens (por ejemplo, en *Virgen con guirnalda;* Prado, Madrid). Su hijo Ambrosius (1617-75), llamado «el Brueghel de terciopelo», y Jan II (1601-78) también fueron artistas, al igual que el hijo de Jan II, Abraham (1631-90).

Brunelleschi, Filippo 1377-1466

El artista florentino Filippo Brunelleschi fue arquitecto, ingeniero y escultor. Era hijo de Ser Brunellesco Lippi, notario florentino que desempeñó cargos importantes en la Républica e incluso misiones diplomáticas. Filippo aparece como maestro en el gremio de orfebres de Florencia en 1398; al año siguiente trabajó en el taller de Lunardo di Matteo Ducci da Pistoia, para el que realizó varias figuras en plata para el altar de San Jacopo, en la catedral de Pistoia. Aún sigue sin explicar un documento que menciona un segundo ingreso de Brunelleschi en el gremio de orfebres en 1404.
La fama de Brunelleschi comenzó como resultado de un concurso para realizar la segunda puerta de bronce del Baptisterio de Florencia, celebrado en 1401, en el que participó junto con Ghiberti y otros cinco escultores.
Este concurso ha sido considerado la primera competición artística celebrada desde la antigüedad.
De hecho, parece ser que era frecuente a finales de la Edad Media que un cliente invitara a varios artistas a presentarle proyectos de una obra antes de firmar el contrato para su realización. Ghiberti y el biógrafo anónimo de Brunelleschi —probablemente Antonio di Tuccio Manetti— discreparon en el resultado del concurso. Mientras Ghiberti sostenía que él era el único ganador, Manetti afirma que Brunelleschi y Ghiberti recibieron el primer premio *ex-aequo*, y que posteriormente Brunelleschi se retiró.
Aunque se sabe que Brunelleschi realizó encargos escultóricos c. 1409 y en 1415, parece ser que se alejó de la escultura en la década siguiente a la celebración del concurso. Entre 1404 y 1406 fue consultor en las obras de la catedral de Florencia, y fue probablemente por esta época cuando visitó por primera vez Roma.
No se sabe la fecha exacta en que Brunelleschi formuló los principios de la perspectiva «desde un solo punto» posteriormente utilizados por Masaccio y codificados por Alberti, aunque es difícil que realizara este descubrimiento después de la segunda década del siglo XV. No hay casi documentos que demuestren que Brunelleschi tuviera interés por la pintura; las dos pequeñas vistas en perspectiva con las que se dice que demostró sus teorías implican que sus estudios sobre este tema estaban dirigidos fundamentalmente hacia la arquitectura.
Se sabe poco de la actividad de Brunelleschi como arquitecto antes de 1417, cuando se le pidió su opinión sobre la cúpula de la catedral de Florencia. Aunque prácticamente ya se había decidido el diseño de la cúpula en 1367, su realización planteaba problemas de ingeniería difíciles de resolver. Brunelleschi, que al principio colaboraba con Ghiberti, pronto se hizo con la supervisión y control de la obra.
Al acabado de dicha cúpula dedicó el resto de su vida, y sigue siendo su obra más famosa.
El primer edificio público proyectado por Brunelleschi que se conserva es el Ospedale degli Innocenti, que se empezó a construir en Florencia en 1419. Su larga arcada semicircular tiene influencias del románico toscano, pero la precisión con que se unen estas formas medievales y el sistema modular de proporciones resultan completamente clásicos. En 1421 Brunelleschi comenzó la iglesia de San Lorenzo. En ella modernizó la tradicional planta basilical con una rígida aplicación de la teoría modular, creando una proporción armónica entre las columnas, las naves, los transeptos, el coro y el crucero.
En la iglesia del Santo Spirito, que se empezó a construir en 1436 y no se terminó hasta después de su muerte, Brunelleschi siguió desarrollando sus ideas sobre una iglesia basílica sin verse coartado, como en el caso de San Lorenzo, por una planta preexistente. Aunque Brunelleschi recibió el encargo de diseñar la Capilla Pazzi en el claustro de Santa Croce en 1429, parece ser que las obras fueron muy lentas, no llegándose a terminar hasta varios años después de la muerte del arquitecto. La capilla Pazzi es un edificio de planta cuadrada, con cúpula, naves laterales con bóveda de medio punto, uniendo perfectamente el nuevo edificio con el claustro al que da.
Por desgracia, el proyecto de Brunelleschi para Santa Maria degli Angeli (1434-37) nunca se llegó a terminar. Consistía en una linterna octogonal con cúpula, rodeada de ocho capillas: habría sido, por tanto, el primer edificio renacentista realmente de planta central. En 1436 Brunelleschi proyectó su último edificio de planta central: la linterna de la catedral de Florencia, un *tempietto* octogonal unido a los nervios de la cúpula mediante contrafuertes, demostrando el propósito estructural de la linterna y constituyendo, al mismo tiempo, una conclusión soberbia a la obra de este genial arquitecto.

Buon, Bartolomeo fl. 1421-64

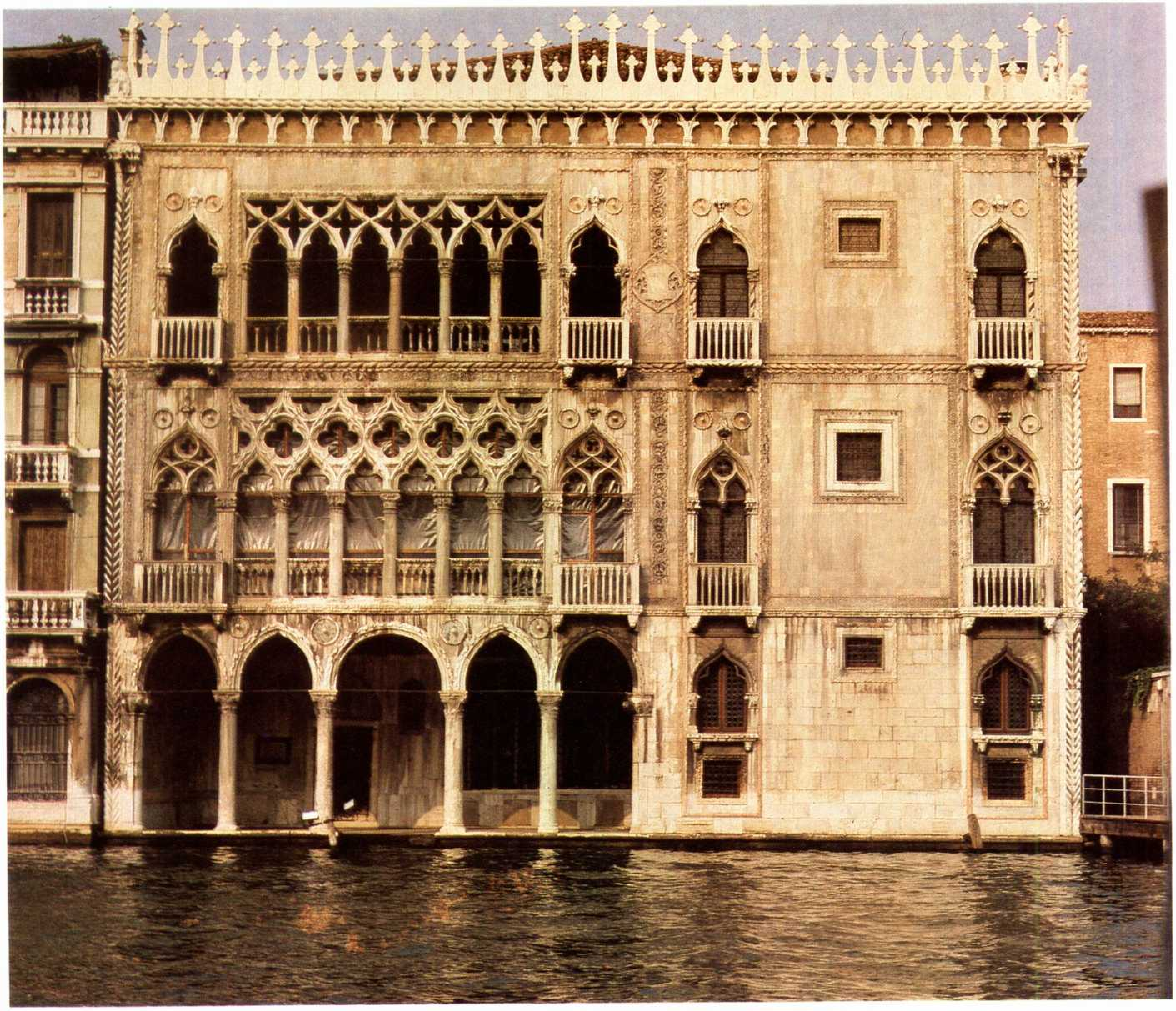
Bartolomeo Buon fue un cantero y escultor veneciano. Aproximadamente desde 1440 hasta el momento de su muerte fue el principal escultor de Venecia. Hizo obras muy varias en piedra y mármol, en un estilo que combina elementos góticos y clásicos. Una de las más importantes es la fachada (incompleta) de la Ca' del Duca, totalmente clásica, de piedra. Su estatua más famosa es *La justicia.*

Buontalenti 1536-1608

El arquitecto y escenógrafo Buontalenti (Bernardo dalle Guandole) trabajó fundamentalmente en la corte de los Médicis y en los alrededores de Florencia. Terminó los Uffizi, empezados por Vasari, y diseñó la capilla de los Príncipes en San Lorenzo. También construyó un canal entre Pisa y Leghorn, varias fuentes con sorpresa en la Villa Pratolino y otras obras de ingeniería. Mostró

Filippo Brunelleschi: cúpula y linterna de la catedral de Florencia; se construyó entre 1425 y 1467.





Bartolomeo Buon: fachada de la Ca' d'Oro, en Venecia; 1421-34.

un gran talento para los detalles decorativos arquitectónicos, lo que le liga estrechamente al manierismo. Como ejemplo cabe citar la Porta delle Suppliche (Uffizi, Florencia), en la que las dos mitades de un frontón roto están puestas al revés, y la escalinata del altar de Santa Trinità (actualmente en Santo Stefano), imposible de subir. Fue uno de los mayores innovadores del teatro y la decoración barrocos.

Burgkmair, Hans, el Viejo

1473-1531

El pintor y dibujante alemán Hans Burgkmair *el Viejo* nació en Augsburgo, en cuyo gremio de pintores aparece como maestro en 1498. Fue discípulo de su padre, Thomas, y más tarde debió de estudiar en el taller de Martin Schongauer, en el alto Rhin (a finales de los años 80). De 1501 a 1504 contribuyó con tres pinturas a la serie de retablos de grandes iglesias romanas realizados para el convento de Santa Catalina, en Augsburgo (actualmente en la Staatsgalerie, Augsburgo). En ellas se observa la influencia de los grabados de Schongauer y de la obra de Hans Holbein *el Viejo* (1450/5-1524). Al igual que el de su contemporáneo Durero, el estilo de Burgkmair se vio muy influido por su viaje a Italia. Hacia 1505 estuvo en Lombardía y Venecia, asimilando las formas del Renacimiento italiano. *La Virgen y el Niño* (1509; Germanisches National Museum, Nuremberg) es una copia de *La Virgen de la Rosaleda*, de Martin Schongauer (1473; iglesia de San Martín, Colmar),con un fondo de arquitecturas renacentistas. El niño está en el suelo, adoptando una postura que intenta imitar el refinado *contrapposto* italiano. Sus retratos combinan el estilo italiano y las tradiciones realistas del norte de Europa. El *Retrato de Hans Schellenberger* (1505; Wallraf-Richartz-Museum, Colonia) tiene una elegancia que recuerda a los aristocráticos retratos de Durero. Sus bustos de madera incluyen un medallón con la figura del Papa *Julio II* (1511). En algunos predominan los detalles decorativos. Burgkmair, cuyos conocimientos eran menos profundos



que los de Durero, aplicó su concepto del Renacimiento de una forma menos estricta que éste. Para el emperador Maximiliano realizó una serie de bustos en madera de sus antepasados, los Habsburgo (1509-12). También contribuyó con 67 tablas, la mayor aportación, al gran panel de *El triunfo de Maximiliano* (terminado en 1516). Ejerció una gran influencia en sus contemporáneos alemanes, incluyendo a Holbein.

Burne-Jones, Edward 1833-98

El pintor y dibujante inglés Sir Edward Coley Burne-Jones fue una de las figuras principales de la segunda fase del movimiento prerrafaelista. Nacido en Birmingham, estaba destinado a la carrera eclesiástica.

Edward Burne-Jones: *Perseo recibiendo sus armas*; témpera sobre lienzo; 152 × 127 cm.; 1877. Southampton Art Gallery.

Con esta intención fue al Exeter College de Oxford en 1853, pero pronto se desilusionó por su atmósfera apática. Sin embargo, allí conoció a William Morris, que compartía su entusiasmo por la poesía y las leyendas medievales, y que le encaminaría hacia la carrera artística. Influido por los escritos de Ruskin, la revista prerrafaelista *The Germ*, un veraneo en el norte de Francia y D. G. Rossetti, Burne-Jones abandonó la Universidad en 1856 y se trasladó a Londres para pintar. Fue admitido en el estudio de Rossetti como discípulo, y permaneció bajo su tutela durante varios años; junto con Morris ayudó a Rossetti en las decoraciones murales de la Oxford Union Debating Chamber (1857).
A través de Rossetti, Burne-Jones conoció a varios miembros destacados del círculo prerrafaelista, como Arthur Hughes, Thomas Woolner y Ford Madox Brown. Morris, que se había reunido con Burne-Jones en Londres en 1856, realizó también estudios artísticos. En 1861 fundó la empresa Morris, Marshall, Faulkner y Cía., para la que Burne-Jones realizó tapices, vidrieras y cartones para amueblar interiores. Sus vidrieras más famosas son grandes composiciones de una sola figura que representan a un santo o una virtud. De esta manera, Morris y Burne-Jones consiguieron conferir a los oficios manuales rango artístico.
Burne-Jones visitó por primera vez Italia en 1859, descubriendo las glorias de la verdadera pintura «anterior a Rafael», es decir, los cuadros de Orcagna, Signorelli, Mantegna, Botticelli y Miguel Ángel. Tres años más tarde descubrió, en compañía de Ruskin, el esplendor de los venecianos. A partir de este momento su obra se fue apartando del decorativismo de Rossetti para acercarse a las formas y tonos de los primitivos italianos. Su gran amor a la literatura, que duró toda su vida, le hizo buscar inspiración en este campo con mucha frecuencia. Uno de sus temas favoritos, *La seducción de Merlín* (1874; Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight), está sacado de *La Morte d'Arthur* de Malory. En él demuestra su gusto por las imágenes poéticas y muchas de las características peculiares de su arte.
Su estilo no es, sin embargo, reconocible hasta la apertura de la Grosvenor Gallery en 1877. Con ella Burne-Jones se convirtió en el pintor más influyente de Inglaterra. Si tardó en obtener el reconocimiento del público fue por las dificultades que encontró para realizar exposiciones. Había expuesto en la Old Watercolour Society, de la que era miembro, en los años 60. Sin embargo, abandonó la Sociedad en 1870 tras una disputa sobre una de sus obras, y no volvió a exponer entre esta fecha y la primera exposición en la Grosvenor. Rehusó exponer en la Royal Academy Summer Exhibition, pues no quería someter sus cuadros a la consideración del jurado. Consiguientemente, no alcanzó la fama hasta finales

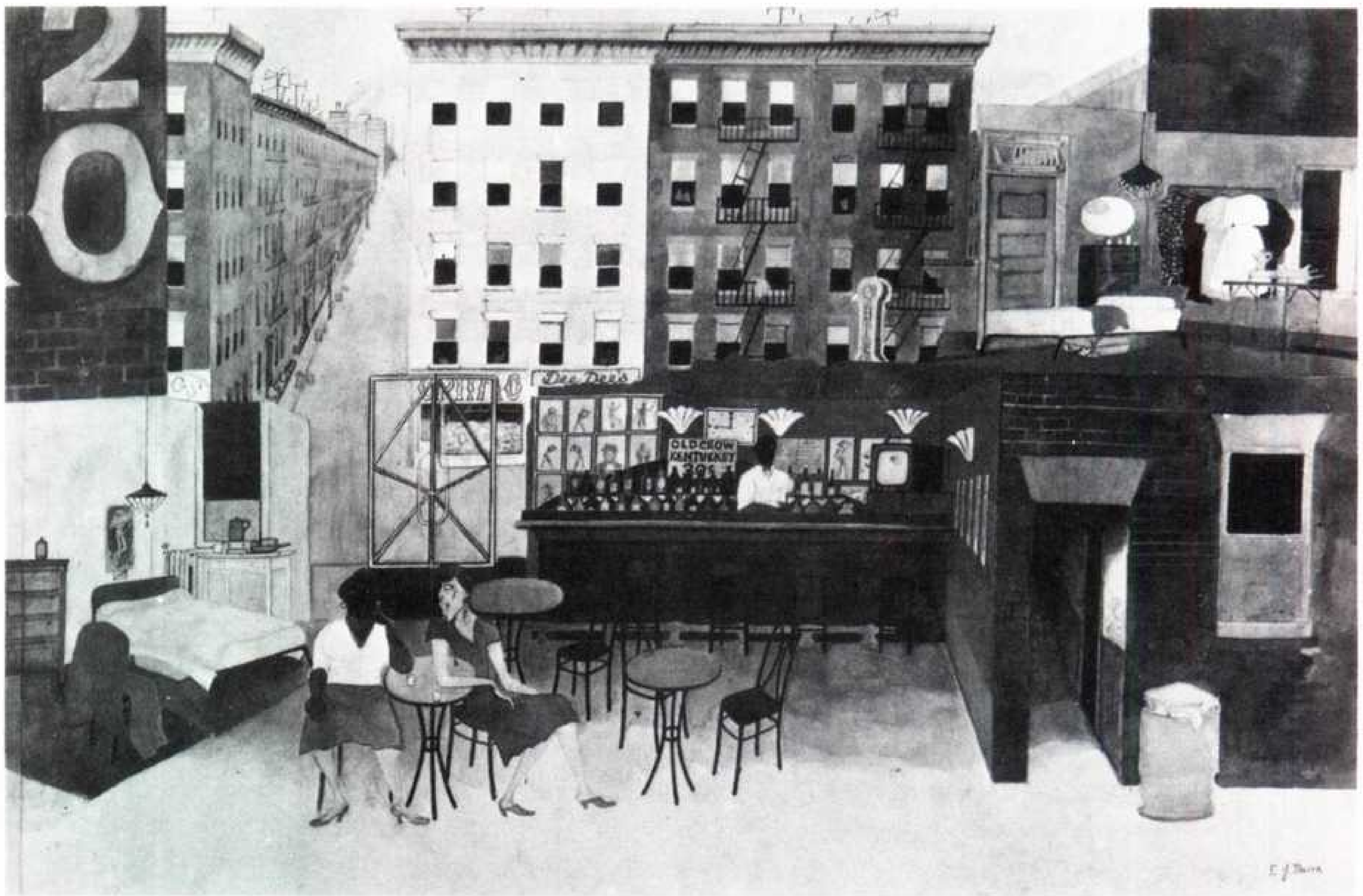
de los años 70 y principios de los 80. Uno de sus cuadros más famosos, *El rey Cophetua y la mendiga* (1880-84; Tate Gallery, Londres), se expuso en la Grosvenor en 1884 y ganó la medalla de oro en la Exposición Internacional de París de 1889.
Burne-Jones ingresó en la Royal Academy en 1885 y, como agradecimiento a este inesperado honor, expuso una pintura suya, *Las profundidades del mar* (1885-86; colección privada) en la exposición anual de verano de 1886. En 1893 abandonó la Royal Academy sin haber llegado a ser académico de pleno derecho. Fue nombrado barón en 1894.

Burra, Edward 1905-

El pintor inglés Edward Burra nació en Londres. Estudió en la Escuela Politécnica de Chelsea (1921-23) y en el Royal College of Art (1923-24). Sus primeras obras recuerdan a las de George Grosz, pero pronto Burra se acercó al surrealismo. Se unió al grupo Unit One de Paul Nash en 1933. En este grupo, de vida muy breve, estaban también Ben Nicholson, Henry Moore y Barbara Hepworth. En 1936 y 1938 expuso con los surrealistas ingleses. Su estilo maduro, que aparece ya a mediados de los años 30 y evoluciona poco desde entonces, se caracteriza por un fuerte ritmo visual, formas simplificadas, figuras grotescas y una atmósfera siniestra y, a veces, amenazadora. Siempre utiliza la acuarela, y en sus últimas obras muestra una marcada preferencia por el paisaje.

Buson, Yosa 1716-83

El pintor y poeta japonés Yosa Buson (seudónimo de Taniguchi Buson, su verdadero nombre) es considerado, junto con Taiga (1723-76), uno de los principales maestros de los *Bunjinga* (pintores-eruditos). Nacido cerca de Osaka,de familia acaudalada, siendo joven se trasladó a Tokio; se convirtió en poeta *haiku*, alcanzando una fama sólo inferior a la del gran maestro del siglo XVII Basho. Para ilustrar sus poemas empleó el estilo pictórico llamado *Haiga*, que resulta humorístico, como se ve en algunos fragmentos de la obra de Basho *El estrecho camino al profundo norte* (Galería de Arte Yamagata), en los que tres cuartas partes del papel están ocupadas por el texto. Su estilo vigoroso fue transmitido a su discípulo Goshun, también poeta y pintor, y así, a la escuela *Shijo*
Buson abandonó Tokio en 1742, y hasta c. 1760 estuvo viajando y estudiando pintura en la escuela china de Nagasaki. No alcanzó un estilo *Bunjinga* maduro hasta bastante tarde: hacia 1768 era más famoso en la ciudad de Kioto como pintor que como poeta. Su obra maestra de este período es al álbum de *Diez ventajas y diez placeres*, hecho en colaboración con Taiga, de pequeñas dimensiones y puro estilo chino. Buson, que estuvo estudiando toda su vida, se vio influido posteriormente por el nuevo naturalismo de Okyo; en sus últimos años realizó los dulces y primaverales paisajes tan acordes con el sentimiento japonés. Entre ellos cabe citar el famoso *Cuco en un bosque primaveral* (Colección Hiraki, Tokio) y el biombo *Camino de herradura por un bosquecillo de sauces* (Colección Yabumoto, Tokio).



Edward Burra: *Escena en Harlem* (*Simplemente maravillosa*); acuarela; 72 × 112 cm.; 1952. Lefebre Gallery, Londres.

C

Calamis siglo V a. de C.

Es posible que el escultor griego Calamis procediese de Atenas. Trabajó en bronce, en mármol, y también en marfil y en oro. No se sabe a ciencia cierta si perteneció al clasicismo primitivo o al período clásico propiamente dicho, o a ambos a la vez. Píndaro le encargó la realización de una estatua de *Zeus Ammon* en Tebas, y Callias, cuñado del general ateniense Cimón, le encargó una *Afrodita*. (El pedestal de esta obra, firmado por el escultor, fue hallado en la Acrópolis.) Calamis colaboró con Onatas en la realización del grupo escultórico de bronce que representa una cuadriga tirada por caballos erigido en Olimpia por Dinomenes, rey de Siracusa (467-466 a. de C.). También obra suya fue un *Apolo, conjurador del Mal*, que tal vez haya sido dedicado a los atenienses tras la plaga del año 430 a. de C.

Calder, Alexander 1898-1976

El escultor norteamericano Alexander Calder nació en Filadelfia de padre escultor y madre pintora. En principio se inclinó por la ingeniería, y en 1919 se graduó en el Stevens Institute of Technology como ingeniero mecánico. Hasta 1922 no se sintió seriamente atraído por el arte; asistió a la Sociedad de Estudiantes de Arte de Nueva York desde 1923 hasta 1926, fecha en que se expusieron sus primeros cuadros. Ese mismo año, tras una visita a Inglaterra se trasladó

a París. Permaneció en esta ciudad durante algún tiempo, y allí realizó una serie de juguetes animados y también su primera escultura de alambres, inspirada en el mundo del circo. Durante algunos años siguió haciendo escultura de alambre, de formas ligeras e ingeniosas, que en ocasiones recuerdan a los dibujos de Paul Klee (por ejemplo, *Rómulo y Remo*, 1928; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York).
En 1930 Calder se sintió atraído por la obra más austera de Piet Mondrian y de los constructivistas (especialmente Naum Gabo). Conoció también a Joan Miró y a Jean Arp, que influyeron sobre su estilo. Empezó a realizar esculturas abstractas, muy ligeras, de alambre y madera (Arp las llamó «stabiles», palabra que siempre se asocia con la obra de Calder). También experimentó con móviles manuales y motorizados que realizaban series de movimientos previamente programados (por ejemplo, *El marco blanco*, 1934; Monder Museum, Estocolmo). De esto al tipo de móvil que Calder haría suyo —la serie de discos planos y formas metálicas, a menudo pintados en colores brillantes, suspendidos o bien del techo o bien de un brazo unido a una base apoyada en el suelo— no había más que un paso. Estas obras se mantenían en equilibrio, pero la menor corriente de aire bastaba para ponerlas en movimiento haciéndolas adoptar configuraciones en constante cambio (ejemplo de ello son *Cepo de langosta y cola de pez*, 1939; Museum of Modern Art, Nueva York, móvil en suspensión; *La espiral*, 1958; Complejo de la Unesco, París, móvil fijo instalado al aire libre). Durante las décadas de 1950 y 1960 Calder recibió muchos encargos de esculturas a gran escala al aire libre: el móvil de la Unesco mide 10 metros de altura, mientras que el que lleva por título *Hombre*, stabile creado para la EXPO 67 de Montreal, tiene una altura de 31 metros. Este artista, uno de los escultores más imaginativos del siglo XX, trabajó también como ilustrador de libros y como pintor. En 1971 le concedieron la Medalla de Oro de Escultura del National Institute of Arts and Letters de los Estados Unidos.

Calvaert, Denys 1540-1619

Denys Calvaert (llamado también Dionisio Fiammingo) fue un pintor flamenco de Amberes. Habiendo emigrado a Italia c. 1560-2, se convirtió allí en importante miembro de la escuela boloñesa. En 1570 se trasladó a Roma donde ayudó a Lorenzo Sabbatini en la decoración del Vaticano. Posteriormente fundó una academia en Bolonia que sirvió de modelo para otra academia, más famosa, creada por los Carracci c. 1585-6. Calvaert formó allí a más de 130 artistas, entre ellos los pintores boloñeses Guido Reni y Domenichino.

Canaletto 1697-1768

Antonio Canale, conocido por el sobrenombre de Canaletto, nació en Venecia. Hijo de un pintor de decorados teatrales, empezó su carrera en el taller de su padre. Aproximadamente en 1720 se decidió por la pintura de paisajes, a la que se dedicó hasta el fin de sus días, elevando este género a un nuevo nivel artístico. Sus antecesores como pintores de *veduta* fueron Luca Antonio Carlevaris y el artista de origen holandés Jaspar van Wittel o Vanvitelli, pero sus contemporáneos no vacilaron en reconocer la superioridad de Canaletto con respecto a ellos.
Los paisajes que pintó de su ciudad natal estuvieron destinados a la exportación. Por medio del empresario irlandés Owen MacSwiny y de Joseph Smith, un marchante que residía en Venecia y que en 1744 fue nombrado cónsul británico, se formó en Inglaterra una abundante clientela. La colección del propio Smith, compuesta por 54 cuadros y más de 140 dibujos, fue vendida al rey Jorge III, y muchas de estas obras se encuentran actualmente en la colección real de arte de Windsor. En 1745, en parte como resultado de la Guerra de Sucesión Austríaca que impedía los viajes de sus clientes, Canaletto se trasladó a Inglaterra. Allí estableció su punto habitual de residencia hasta 1755, y durante ese período pintó muchas vistas del Támesis y de sus puentes, de Whitehall y de numerosas residencias campestres, entre ellas el castillo de Warwick y Badminton. En éstas, como en el resto de su obra, la topografía es de una extraordinaria precisión. Realizó minuciosos dibujos a pluma, que a menudo llevan anotaciones, y parece que utilizó una cámara oscura para consignar hasta en los menores detalles la escena que tenía ante sí. En todas sus obras emplea la perspectiva lineal, no sólo como recurso ilusionista, sino también



Alexander Calder: *La espiral*; móvil de metal; 500 cm. de altura; 1958. Complejo de la Unesco, París.

como una manera de establecer un orden estético. A menudo utiliza perspectivas de gran angular o aéreas con varios puntos de fuga. Su manejo de la perspectiva tiene por objeto determinar el modo de observación de la pintura, guiando a la vista en un recorrido estructurado de la exploración a través de su complejidad de espacios.
Sus paisajes venecianos son muy variados. Entre ellos encontramos desde los espacios irregulares cerrados de los pequeños *campi* venecianos hasta los amplios panoramas del Gran Canal y del Bacino di San Marco. Por la cuidada distribución de acentos a lo largo y ancho de la superficie se revela un sentido del intervalo que a la vez que clásico es profundamente satisfactorio, pero combinado con una gran sensibilidad por los efectos prolongados del aire y de la atmósfera que resultan fundamentalmente rococó y guardan reminiscencias de Tiépolo. Las primeras obras de Canaletto, por ejemplo el llamado *Patio del cantero*, que se encuentra en la National Gallery de Londres, dan

prioridad a efectos pintorescos de superficie y de textura. Algunos de sus mejores cuadros de este período, por ejemplo la *Vista de Cristoforo* (Royal Art Collection, Windsor), se caracterizan por la pincelada abierta, a lo Corot, produciendo efectos de luz comparables a los de los primeros tiempos del impresionismo. Sin embargo, en una época posterior, la necesidad de pormenorizar los detalles y de lograr una mayor precisión espacial, desembocó en apuntes más rigurosos, más esquemáticos, con pinceldas más sinuosas. En sus últimas obras, el estilo se volvió algo amanerado y monótono.
Este estilo de su madurez era perfectamente apto para el grabado, de ahí que las series de vistas venecianas de Canalletto grabadas por Visentini (1732; 1745) constituyan una extensión importante del arte y la influencia de este pintor.

Cano, Alonso 1601-67

El pintor, escultor y arquitecto español Alonso Cano nació en Granada. Muy pronto se trasladó a Sevilla,donde en 1616 era aprendiz del pintor Francisco Pacheco, en la misma época en que lo fue Diego Velázquez. Si bien la mayor parte de su actividad se desarrolló en el ámbito de la pintura, Cano se sintió atraído desde muy joven por la escultura de madera policromada,que era muy popular en Sevilla. Es posible que haya adquirido cierta formación como escultor con Juan Martínez Montañés (1568-1648).
Su escultura de grandes dimensiones *La Virgen y el Niño,* para el retablo de la iglesia de Santa María de Lebrija (Sevilla; 1621-31), muestra una sorprendente originalidad dentro de su estilo barroco, ya que los amplios pliegues del ropaje que cubre a la Virgen de la cabeza a los pies le confieren un aire de majestuosa dignidad sin precedentes. En el diseño de la estructura arquitectónica de ese retablo, Cano hizo gala de una originalidad todavía mayor, abandonando las proporciones equilibradas habituales para hacer que la banda inferior tuviese el doble de altura que la superior y enmarcándola en un estilo gigantesco de inspiración palladina.
Las primeras pinturas hechas por Cano en Sevilla tienen tonalidades sombrías, pero no tardó en adoptar un estilo más colorido. Entre las obras que realizó para las órdenes religiosas, *La visión de Jerusalén de San Juan Evangelista* (1635-7; Wallace Collection, Londres), que hizo para las monjas de Santa Paula, es una de las más significativas. El modelado de la pintura tiene mucho de escultórico y presenta un escorzo muy acusado



Denys Calvaert: *La presentación de María*; óleo sobre tela; 93 × 78 cm. Pinacoteca Nazionale, Bolonia.

dentro de una vigorosa composición diagonal barroca. Su *Santa Inés*, probablemente del mismo período, fue destruida en Berlín en 1945. En esta obra el pintor supo aprovechar sabiamente las sombras para dar mayor flexibilidad a una figura de características escultóricas dentro de una composición más estática.
En Madrid (1638-52) la actividad más importante de Cano fue la pintura y en su obra se advierte su renovado contacto con Velázquez.
Recibió numerosos encargos reales y a menudo trabajó para congregaciones religiosas. Entre sus muchas representaciones de la Virgen destaca su *Inmaculada Concepción* (c. 1650-2), que se encuentra actualmente en el Museo Provincial de Vitoria, en la cual la actitud de *contrapposto* del cuerpo confiere un movimiento en espiral al manto agitado por el viento. En su *Cristo en el Limbo* (c. 1646-52; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles) destaca la figura de Eva,bellamente modelada, raro ejemplo de desnudo femenino dentro de su época, si bien en conjunto la composición no presenta una calidad uniforme. A pesar de su éxito cada vez más resonante, Cano regresó a Granada en 1652, amargado por las falsas acusaciones lanzadas contra él sobre el asesinato de su segunda mujer.
Convertido en prebendado de la catedral de Granada, Cano volvió a la escultura. En la catedral se encuentran todavía unos bustos de grandes proporciones que representan a *Adán* y *Eva* (c. 1666-7) y una pequeña *Inmaculada Concepción* (1656) que originalmente decoraba el facistol diseñado por él. Entre las últimas pinturas que realizó en Granada figuran siete telas de grandes proporciones sobre *La vida de la Virgen*, colocadas en lo alto en el santuario de la catedral y que se caracterizan por la sencillez de su composición, logrando un efecto muy pronunciado en la *Anunciación* y en la *Visitación* (1652-6). También estuvo a su cargo el diseño de la fachada principal de la catedral, que no fue terminada hasta después de su muerte.
Cano fue el artista más versátil de este período del arte español. Su reputación se vio perjudicada por las leyendas que se tejieron en torno a su voluble temperamento, y también por la falta de uniformidad en la calidad de su producción, así como por la desaparición de muchas de sus obras importantes de las que ha quedado constancia. Pero en sus mejores realizaciones alcanza un alto nivel como pintor y escultor y revela una gran maestría como dibujante.

Canova, Antonio 1757-1822

El artista del neoclasicismo italiano Canova llegó a convertirse en la figura más famosa de la escultura del siglo XVIII en el ámbito internacional. Comenzó su carrera como cantero en el norte de Italia, pero se trasladó a Venecia en 1768, convirtiéndose en aprendiz de un escultor de segundo orden. En 1780 llegó a Roma y casi de inmediato dejó de lado el logrado estilo naturalista de su obra anterior. Comenzó a estudiar arte grecorromano y acusó la influencia de las teorías de los coleccionistas, arqueólogos y teóricos neoclásicos como Gavin Hamilton. En poco tiempo Canova creó el estilo que llegaría a ser el más representativo de la expresión escultórica de todo el movimiento neoclásico. Halló su nueva inspiración en los temas antiguos, pero al mismo



tiempo plasmó en su obra un concepto personal de lo ideal. Su primera obra neoclásica de envergadura, *Teseo y el Minotauro* (1781-3; Victoria and Albert Museum, Londres), es una figura que, a pesar de imitar el estilo de una estatua clásica, no es en absoluto una copia servil. Canova aprovechó en todo momento los precedentes artísticos más diversos. Su primer monumento importante, el del *Papa Clemente XIV* (1783-7; Santi Apostoli, Roma), fue otra adaptación personal del modelo de tumba barroca de Bernini que Canova tradujo libremente al lenguaje neoclásico.

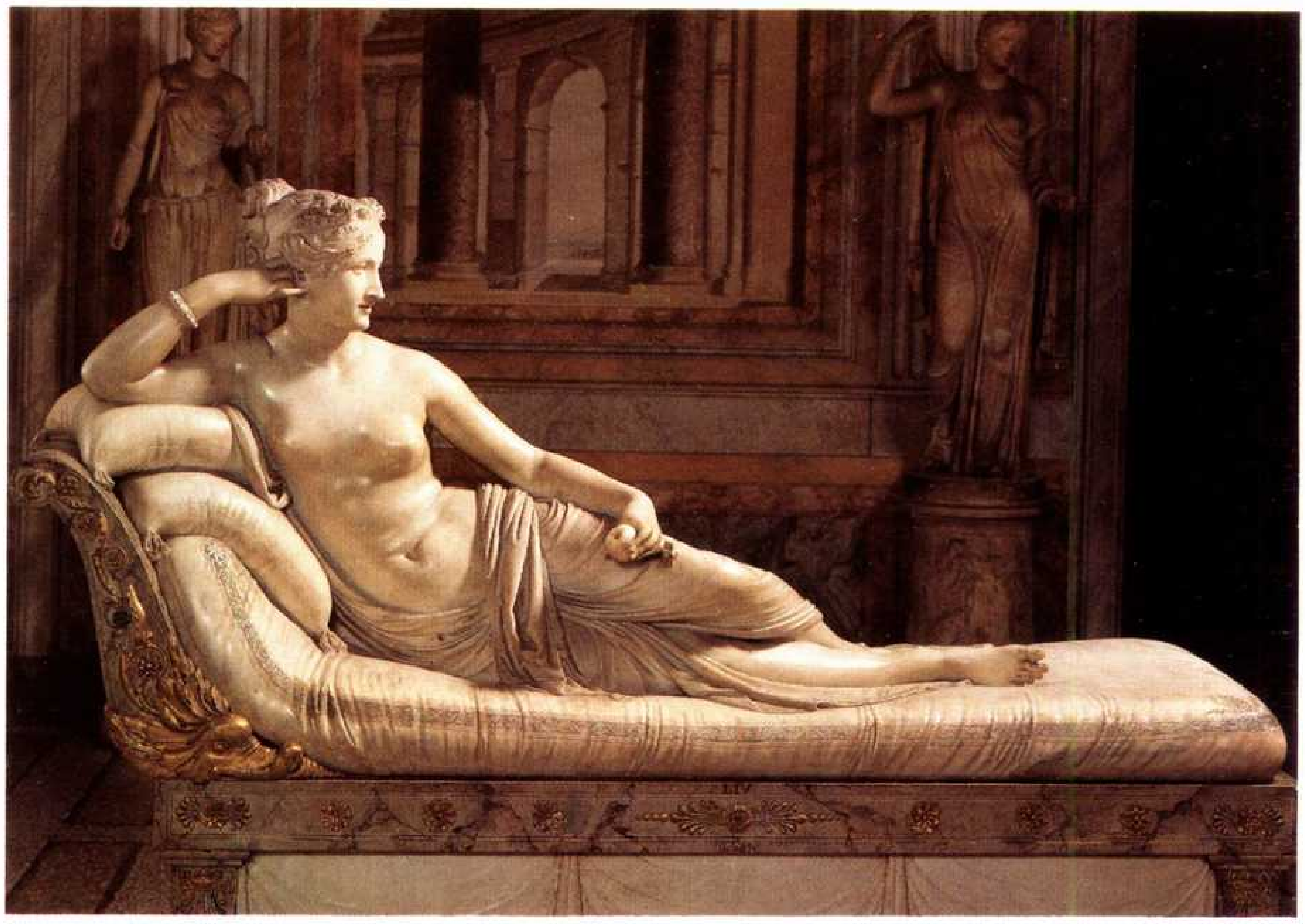
Canova fue un artista prolífico y en Roma tuvo bajo sus órdenes un enorme estudio. Por lo general, él mismo daba el acabado a las obras de mármol, pero tenía gran número de ayudantes. Éstos trabajaban el mármol y hacían ampliaciones de los modelos (*bozzetti*) y diseños preliminares de Canova valiéndose para ello de aparatos mecánicos. De esta manera, el escultor estaba en condiciones de hacer réplicas de su obra para abastecer el mercado internacional. Canova no perdía jamás de vista los peligros que implica la reproducción mecánica en el campo de la escultura y se valía de numerosas técnicas para sortearlos.

Hacía modelos de terracotta, a veces a escala, en los cuales era posible subrayar los detalles. De esta manera, cuando los ayudantes copiaban estos modelos en mármol corrían un riesgo menor de despojar de animación a la superficie, conservando así la dinámica de la imagen original creada por Canova.

Si bien el estilo de Canova parece beber en las fuentes del credo neoclásico de J. J. Winckelmann (que recomendaba una escultura tersa, plácida, con contornos cerrados y compactos), las superficies de las figuras que crea no son jamás monótonas como las de sus contemporáneos e imitadores. Esto podría deberse a la formación que adquirió el artista en sus primeros años. La búsqueda de fidelidad al ideal clásico se vio atemperada en él por

Canaletto: *Venecia, El puente de Rialto desde el sur*; óleo sobre cobre; 46 × 63 cm.; c. 1729. Holkham Hall, Norfolk.

su ahondamiento en las posibilidades de la propia escultura. Sus figuras exentas permiten su observación en todo el contorno, manteniendo así su filiación antigua. Canova realizaba un perfeccionamiento sistemático de su obra poniendo la mayor atención en el acabado de los detalles y de las texturas. Este perfeccionismo desmedido hace que a menudo su escultura parezca fría y sensual al mismo tiempo. Expresa la contención y la armonía que para Winckelmann eran la esencia de la mejor escultura griega y al mismo tiempo confiere a la escultura de Canova una innegable originalidad.
Parte de esa originalidad proviene de la fascinación que ejercían sobre el artista los diferentes materiales.
Ya fuese que trabajase en mármol, piedra o arcilla, Canova demostraba siempre una comprensión total de las exigencias de cada medio en relación con la forma que pretendía crear. Muchas de sus figuras asumen posturas estáticas, compactas, que casi no permiten que el más mínimo movimiento perturbe su forma integral. Sin embargo, son obras de arte exultantes de un ideal remoto.
El propio Canova advertía a los admiradores espectadores que no debían olvidar en ningún momento la lucha del escultor con un material poco dócil: «No pretendo en mis obras engañar al espectador —decía—. Todos sabemos que no son más que mármol, mudo e inmóvil».
Este interés exacerbado por las técnicas influyó también sobre la manera en que Canova enfocaba lo antiguo. *Hebe* (c. 1808-14; Colección del Duque de Devonshire, Chatsworth, Derbyshire), por ejemplo, estuvo originalmente coloreada para que su correspondencia con los precedentes antiguos fuese más estrecha, y Canova le agregó una jarra y una copa doradas.
Fue criticado por este apartamiento erudito de la regla neoclásica que aconsejaba la armonía y la contención en la escultura, pero la figura llegó a convertirse en una de sus imágenes más populares.
Las características poco ortodoxas de su escultura neoclásica hicieron que su obra fuera enormemente apreciada en los albores del siglo XIX. La sensualidad de las figuras de mármol de Canova movía a los espectadores a tocar —e incluso a besar— el mármol. Cuando durante su visita a Londres a fines de 1815 Canova vio los mármoles de Elgin, reconoció en ellos la animación y el apasionamiento de las auténticas esculturas clásicas. Esta sensación de pasión y movimiento dio un carácter romántico a su obra.
Durante su vida, Canova trabajó para muchos regímenes y naciones. Trabajó, por ejemplo, para el emperador Francisco II de Austria, para Catalina la Grande de Rusia, para el Duque de Wellington y para Napoleón. Realizó muchos retratos memorables, entre los cuales el más chocante es una estatua desnuda de Napoleón en mármol, de tres metros de altura, que se encuentra actualmente en el Wellington Museum de Apsley House, en Londres. Igualmente famoso (o notable) es un desnudo de la hermana de Napoleón, Paolina Borghese, reclinada como una *Venus Vincitrice* (1808; Museo e Galleria Borghese, Roma). Napoleón invitó a Canova a vivir y trabajar en París, invitación que declinó el escultor, optando por vivir en Roma y trabajar para la corte papal.
En 1815 Canova ostentó la representación del Papa para gestionar la recuperación de las colecciones italianas de obras de arte saqueadas por Napoleón durante la campaña en Italia. Viajó a París y a Londres, donde fue recibido como una celebridad. El Papa le otorgó el título de Marqués de Ischia en 1816, y Canova se retiró a su pueblo natal de Possagno, cerca de Treviso. Allí construyó un estudio que en la actualidad alberga la colección más importante de sus obras, especialmente sus modelos y su colección de antigüedades. Durante el siglo XIX, su popularidad como escultor declinó, pero su estilo siguió ejerciendo su influencia en lo que a escultura histórica seria se refiere, especialmente en Gran Bretaña. Poetas célebres como Keats, Shelley y Heinrich Heine cantaron su obra.



Antonio Canova: *Paolina Borghese como Venus*; mármol; 87 × 185 × 63 cm.; 1805-c. 7. Museo e Galleria Borghese, Roma.

Capelle, Jan van de 1626-79

Jan van de Capelle fue un acaudalado tintorero de Amsterdam y pintor autodidacta que llegó a convertirse en uno de los más grandes especialistas en marinas de Holanda. Entre sus obras son más abundantes las vistas de estuarios y puertos (por ejemplo, *La calma*, 1651; Art Institute of Chicago) que los paisajes marinos. En ellos, buques mercantes y de guerra holandeses aparecen apaciblemente anclados, recortándose la configuración de líneas verticales que forman sus mástiles sobre un fondo de grandes nubes algodonosas que llenan las tres cuartas partes o más de la tela.
Es probable que el artista haya pintado algunas de estas escenas desde su propio yate. En las primeras obras predominan las tonalidades grisáceas y argentadas; sus obras posteriores tienen un colorido más cálido

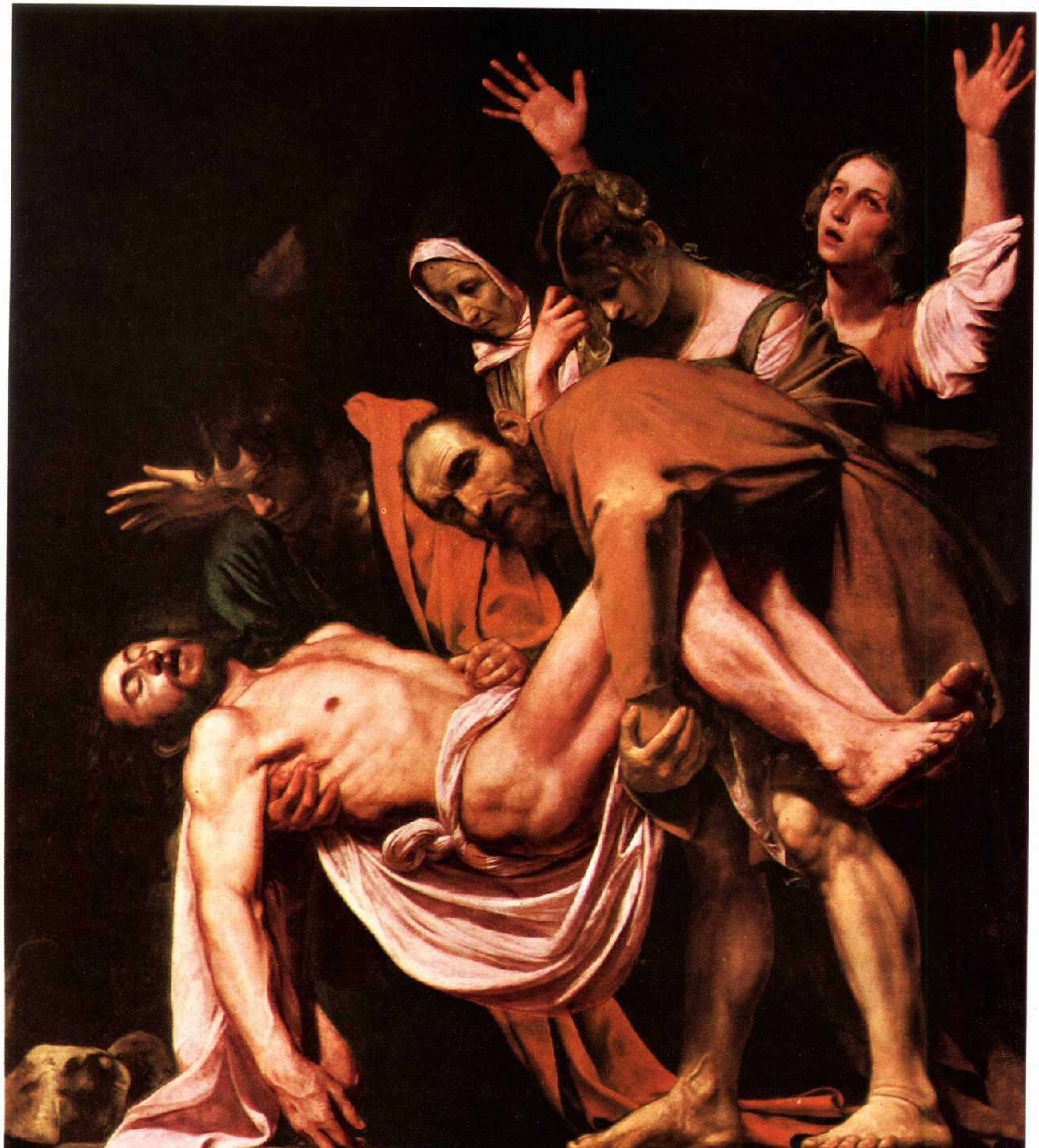


y transmiten una sensación de atmósfera luminosa aunque húmeda. La luz del sol revela los detalles situados a gran distancia en sus pinturas de transparente luminosidad, produciendo un efecto de gran espaciosidad y serenidad. También pintó escenas invernales de gran sutileza en cuanto a la composición y al colorido, por ejemplo, *Puente sobre un canal helado* (1623; Royal Museum of Art, Mauritshuis, La Haya).

Jan van de Capelle: *Falúa oficial saludada por la flota nacional*; óleo sobre panel; 64 × 93 cm.; 1650. Rijksmuseum, Amsterdam.

Caravaggio 1573-1609/10

Michelangelo Merisi, más conocido como Caravaggio, nació en Caravaggio, cerca de Bérgamo, en la región de Lombardía. A partir de 1584-8 fue aprendiz de Simone Peterzano, un artista bergamasco perteneciente a la última época del manierismo, y durante su juventud absorbió las tradiciones de Savoldo, Moretto y Lotto. Aproximadamente c. 1592-3 se trasladó a Roma.
Caravaggio tenía un temperamento violento y anárquico. Durante toda su vida se vio envuelto en reyertas y en continuas escaramuzas con las autoridades, llegando incluso a estar en prisión. Su arte, de poderosa originalidad, también tenía mucho de violento y demostraba su desprecio por la autoridad. En Roma ganó rápidamente fama de pintor realista inflexible que sólo pintaba lo que veía. Trabajaba directamente sobre la tela sin realizar bocetos preliminares; utilizaba colores locales fuertes y brillantes que nada tenían que ver con las sutilezas de los tintes manieristas.
Caravaggio estaba convencido de que hacía falta tanta maestría para pintar un buen cuadro de flores como otro con figuras, y todo parece indicar que comenzó su carrera como pintor de bodegones. Su *Cesta de frutas* (Pinacoteca Ambrosiana, Milán) podría haber sido pintada para el Cardenal del Monte. A partir de 1596 Caravaggio entró a su servicio y pintó para él y para su círculo una serie de figuras de medio cuerpo de niños tocando laúdes, con garrafas de vino, con jarrones de flores, y ofreciendo cestas de frutas. Entre estas obras se encuentran su *Autorretrato como joven Baco* (*Bacchino Malato*) y el *Niño con una cesta de fruta* (ambos en el Museo e Galleria Borghese, Roma), una *Escena musical* (Metropolitan Museum, Nueva York) y un *Baco* (Uffizi, Florencia). Las figuras destacan sobre fondos sencillos pero cálidos. La pintura es tersa y los elementos de bodegón, realizados con suma maestría, están pintados en brillantes colores con detalles precisos y frescos tanto de superficie como de textura. Sin embargo, se aprecia cierta inseguridad en la colocación de las figuras en el espacio. Si bien se trata de cuadros de costumbres, no son obras realistas. Los muchachos revelan una lánguida elegancia y la franca belleza de su juventud se entremezcla con su evidente conocimiento de placeres menos inocentes. El atractivo erótico se pone en evidencia con total descaro en su *Amor victorioso* (Staatliche Museen, Berlín), que probablemente haya sido pintado c. 1602.
En 1598 Caravaggio empezó a pintar retablos. Los más importantes de cuantos encargos se le hicieron durante los años que aún había de pasar en Roma fueron las escenas de *La vida de San Mateo* (capilla Contarelli, San Luigi dei Francesi), pintadas entre 1599 y 1602, *La conversión de San Pablo* y *La crucifixión de San Pedro*, de 1601 (capilla Cerasi, Santa Maria del Popolo), *El enterramiento de Cristo* (Museo Vaticano, Roma), pintado en 1602 para Santa Maria in Vallicella, y *La muerte de la Virgen* (Louvre, París), pintado en 1602-4 para Santa Maria della Scala in Trastevere.
En estas obras creó Caravaggio un estilo religioso de profunda originalidad. Se distinguen por la forma extraordinariamente directa de conmover al espectador y por un sentido de honda compasión por los sufrimientos y las dificultades de la humanidad que hasta entonces no habían tenido cabida en la pintura. Las pinturas de la capilla Contarelli, realizadas en óleo sobre tela, constan de un retablo, *San Mateo y el Ángel*, y dos pinturas laterales, *La llamada de San Mateo* y *El martirio de San Mateo*. Estas obras marcan un hito en el arte del siglo XVII.
El enfoque de Caravaggio era realista y se basaba para sus pinturas en modelos humildes. Una primera versión del retablo *San Mateo y el Ángel* (antiguamente en el Kaiser Friedrich Museum, Berlín; destruida más tarde) fue rechazada por impropia por el clero. El santo aparecía en ella como un corpulento campesino cuyos pies sucios parecían sobresalir del cuadro hacia el espectador. Un gracioso ángel, eróticamente próximo a él, lo llevaba de la mano. La versión final fue más convencional. *La llamada de San Mateo* presenta figuras que nada tienen de héroes en una ambientación de gran pobreza; el santo y los vulgares jugadores que lo acompañan aparecen sentados a la mesa en el patio de un palacio



romano. Sus reacciones psicológicas, complejas ante la aparición de Cristo, están representadas con un realismo narrativo nuevo y vívido. Para un público habituado a la idealización propia de Rafael estas obras resultaban chocantes.
Caravaggio dejó de lado la luminosidad uniforme de sus primeras obras y empezó a colocar a las figuras en una semipenumbra iluminada por un escueto rayo de luz.
La iluminación se hacía en el estudio y no tiene nada de racional: los dramáticos y poéticos contrastes de luz y sombra dan lugar a una atmósfera de profunda espiritualidad. En *La llamada de San Mateo* aparece una extensa zona oscura por encima de las figuras y la luz simbólica llega de la derecha, acompañando el gesto de Cristo, para penetrar en la oscuridad de los no convertidos. La composición es relativamente simple; las figuras están colocadas en el primer plano y el espacio aparece cerrado. En otras obras recurren los personajes plebeyos, las ambientaciones austeras y el espacio limitado. En *La muerte de la Virgen* Caravaggio muestra a la Virgen como un cadáver abotagado. El cuadro fue rechazado por los carmelitas que lo consideraron indecoroso; sin embargo, resulta una obra de conmovedora gravedad.
Las crisis dramáticas eran exaltadas por el empleo de gestos ampulosos que dan la impresión de salirse del plano pictórico y fundir el mundo del cuadro con el mundo del espectador. En *La conversión de San Pablo* el santo yace al pie de su caballo; su cuerpo llamativamente escorzado y sus brazos extendidos pretenden obligar a los fieles a meterse dentro del drama. Los ojos de Pablo están cerrados y la conversión está en su interior; no se advierte reconocimiento apasionado alguno de poderes sobrenaturales.
Las figuras de este período están sólidamente modeladas, adoptando posturas muy elaboradas y forman parte de una composición clara y compacta. *El enterramiento de Cristo* es la obra de construcción más rigurosa de cuantas salieron de las manos de Caravaggio. En ella las figuras tienen una solidez grandiosa, casi escultórica. La esquina de la losa de piedra sobre la cual se encuentran los que sostienen el cuerpo de Cristo da la impresión de sobresalir hacia el espectador, y la totalidad de la composición parece expandirse, penetrando en nuestro espacio.
Las emociones de las figuras están expresadas en la ampulosidad de sus gestos.
En 1606 Caravaggio mató a un hombre en una pelea y se vio obligado a huir de Roma. En 1607 se encontraba en Nápoles. Los más importantes de los trabajos que allí realizó fueron *Las siete obras de misericordia* (iglesia de Pio Monte della Misericordia, Nápoles), de 1607, y *La Flagelación* (Santo Domenico Maggiore, Nápoles), posiblemente de 1610. La primera se distingue por la calidez humana de sentimiento y por la sorprendente libertad de la composición; la segunda, por su sombría brutalidad.
Caravaggio estuvo en Malta en 1607-8. El Gran Maestre de los Caballeros de Jerusalén le encomendó la realización de *La ejecución de San Juan Bautista* para la catedral de San Juan en Valletta. Esta enorme tela es notable por su composición austeramente asimétrica y por su poco frecuente espontaneidad técnica.
El verdugo está a punto de colocar la cabeza del santo en un recipiente sostenido por Salomé, y la helada rigidez de los participantes subraya el horror de la escena. En minuciosa representación de extrema violencia, Caravaggio tipifica un aspecto importante de la respuesta emocional del siglo XVII.
Debido a ciertos problemas con las autoridades de Malta, Caravaggio se trasladó precipitadamente a Sicilia volviendo luego a Nápoles. En 1610 murió de unas fiebres cuando se dirigía a Roma. En Sicilia había pintado *El entierro de Santa Lucía* (iglesia de Santa Lucía, Siracusa), *La resurrección de Lázaro* (Museo Nazionale, Messina) y *La Natividad con San Francisco y San Lorenzo* (San Lorenzo, Palermo).
En estas obras, tanto la composición como el gesto son aún menos tradicionales que en las de antes.
A menudo las zonas oscuras son más extensas que en sus obras anteriores y las sombras parecen engullir las figuras que además están modeladas de una manera menos sólida. En *La resurrección de Lázaro* las emociones están plasmadas con una nueva inmediatez expresionista.
En *El entierro de Santa Lucía*, Caravaggio establece un doloroso contraste entre la escala de los sepultureros —enormes y sólidos en el primer plano— y el pequeño y patético cuerpo de la santa extendido al borde de la sepultura.
Aunque los aspectos de su estilo que más han dado que hablar son el realismo y la iluminación, es preciso subrayar que Caravaggio no pintó escenas de la vida cotidiana, sino que optó siempre por los temas tradicionales de los pintores de figuras italianos. El tratamiento humilde de los temas no gozó tampoco de la predilección del clero menor; sus clientes siempre fueron los cardenales y los miembros más cultos de la aristocracia.
Caravaggio no tuvo discípulos, y sus imitadores no formaron ni escuela ni grupo homogéneo alguno. Los artistas solían adoptar algunos aspectos de su estilo, y muchos, tras pasar por una etapa caravaggiesca optaban por otros estilos. Sin embargo, su influencia se expandió de una manera rápida y llamativa por toda Europa. En Roma fue de la mayor importancia entre 1610 y 1620. Sus seguidores italianos más significativos fueron Orazio Gentileschi, Orazio Borgiani, Carlo Saraceni y Bartolomeo Manfredi. Un grupo de artistas del Norte que trabajaron en Roma, entre ellos el francés Valentín de Boulogne, popularizaron las versiones más burdas de las escenas de costumbres que pintó Caravaggio en sus primeros tiempos, difundiéndolas por la Europa Occidental.
En 1620 este movimiento había tocado a su fin en Roma, pero los artistas del Norte que habían visitado esta ciudad se habían establecido en Utrecht. Entre ellos, los más importantes eran Dirck van Baburen, Gerrit van Honthorst (un especialista en escenas iluminadas por velas) y Hendrick Terbrugghen. La influencia de Caravaggio fue más profunda y duradera en la colonia española radicada en Nápoles y en la propia España. El napolitano Caracciolo y el español José de Ribera se sintieron atraidos por su claroscuro y por la violencia de sus temas. Su influencia llegó incluso hasta el norte de Italia, Sicilia y Francia. Muchos de los mejores artistas de la época —Rubens, Rembrandt, Velázquez, Georges de la Tour y Vermeer— quedaron hondamente impresionados por su arte.

Caravaggio: *El enterramiento de Cristo*; óleo sobre tela; 300 × 203 cm.; 1602. Museo Vaticano, Roma.

Carducho, Vicente 1578-1638

El pintor y teórico español Vicente Carducho nació en Florencia. En 1585 se trasladó a España con su hermano

Bartolomé (1560-1608). Se convirtió en discípulo de su hermano y llegó a sucederle como pintor de la corte en 1609, transformándose en el virtual dictador de toda cuestión artística en Madrid.
Entre su enorme producción como pintor dentro de un estilo naturalista destacan los 56 grandes lienzos que pintó para el convento de El Paular, cercano a Madrid (1626-31), y que actualmente se encuentran diseminados por distintas colecciones dentro de España.
Expuso sus teorías en *Diálogos de la pintura* (1933), donde indirectamente se advierte su envidia ante el éxito alcanzado en la corte por el joven Velázquez.

Carlevaris, Luca 1665-1731

Matemático y artista, el pintor paisajista veneciano Luca Carlevaris es recordado sobre todo por sus series de grandes obras de recibimientos. *La comitiva del conde de Manchester* (City of Birmingham Museums and Art Gallery) de 1707 es característica de su obra: está compuesta a modo de una fotografía escolar con muchas figuras pequeñas que tratan de atraer la atención. Esta enorme obra no fue pintada del natural, sino que fue compuesta a partir de fluidos esbozos al óleo (actualmente en el Victoria and Albert Museum, Londres) cuya osadía llamó la atención de Canaletto (1697-1768).
Dentro de su época ejercieron más influencia las series de 103 aguafuertes (1703) que ampliaron el reducido número de vistas venecianas tradicionales. Estos aguafuertes hicieron nacer un interés por vistas menos conocidas de la ciudad, dando origen a una demanda que más tarde abastecieron Canaletto y Francesco Guardi.

Caro, Anthony 1924-

El escultor inglés Anthony Alfred Caro nació en Londres. Se graduó en Ingeniería en la Universidad de Cambridge en 1944. Luego siguió estudios en las Royal Academy Schools bajo la dirección de Charles Wheeler, 1947-52. Durante 1951-3 trabajó como ayudante de dedicación parcial de Henry Moore. Enseñó en la St. Martin's School of Art entre 1953 y 1956 y luego entre 1968 y 1973.
El período transcurrido entre 1963 y 1965 lo dedicó a la enseñanza en el Bennington College de Vermont, Estados Unidos.
Entre 1954 y 1959, Caro modeló figuras expresionistas en arcilla, fundiéndolas luego en bronce. Tras visitar los Estados Unidos en 1959, y bajo la influencia del escultor David Smith y del crítico Clement Greenberg, empezó a realizar esculturas no figurativas pintadas y de grandes proporciones. Se componían de trozos de acero de desecho soldados y atornillados y estaban colocadas directamente sobre el suelo. En 1962 dejó de pintar sus obras, y desde 1971 las dejaba que se oxidaran y a continuación las barnizaba. Sus procedimientos de trabajo son totalmente personales. A partir de 1966 se dedicó a hacer piezas más pequeñas, especialmente para plintos, y al mismo tiempo obras de gran tamaño. La obra de Caro ejerció una influencia enorme sobre otros artistas, tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos, donde se le dedicó una exposición retrospectiva en 1975 en el Museum of Modern Art de Nueva York.

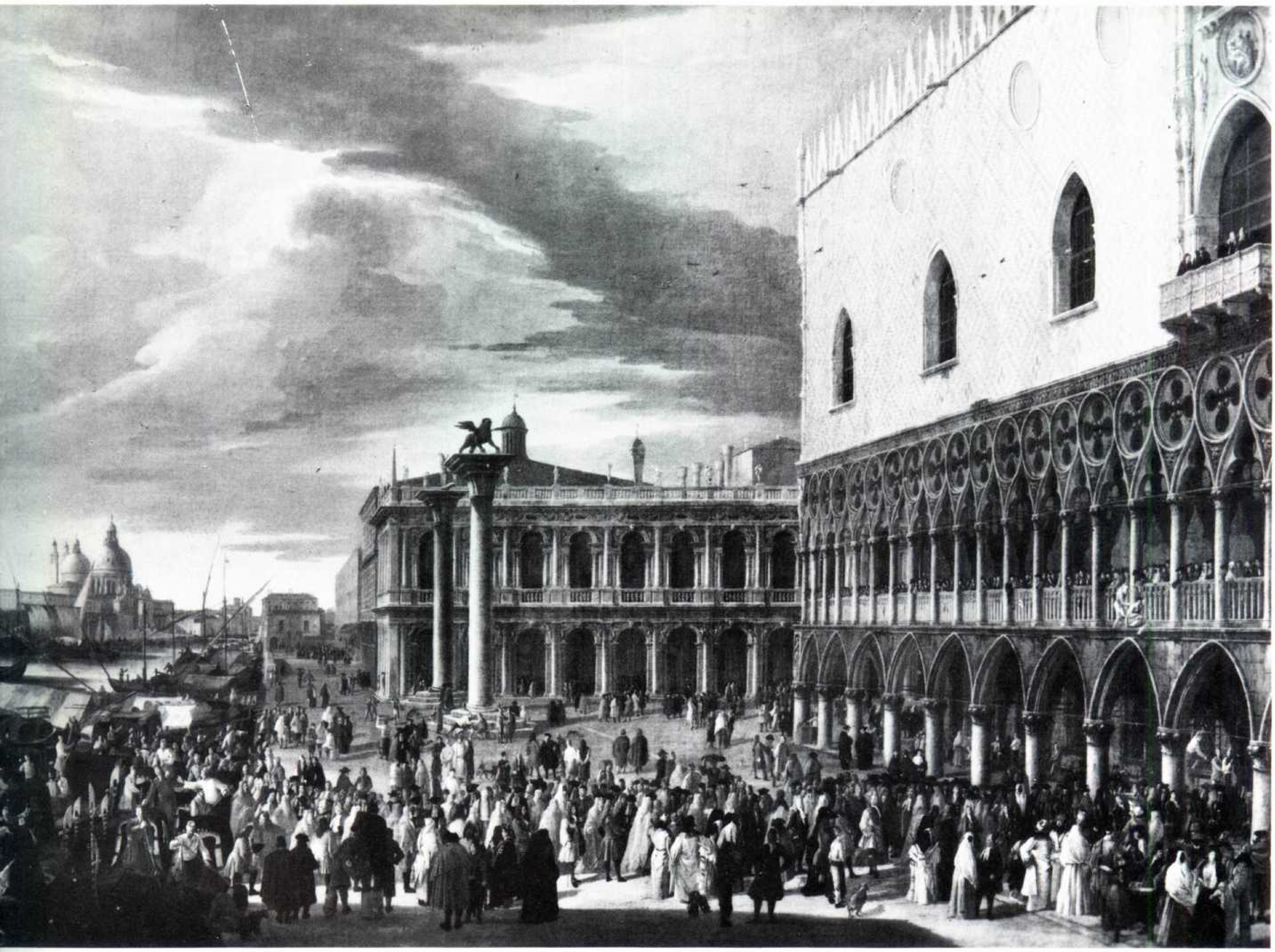
Carpaccio, Vittore 1472-1526

El pintor italiano Carpaccio desarrolló su carrera casi exclusivamente en Venecia, donde se especializó en la producción de enormes cuadros panorámicos en los que aparecía gran número de figuras. En estos cuadros siguió la tradición de Gentile (y de Jacopo) Bellini, en cuyo taller es probable que haya hecho su aprendizaje. En 1507 pasó a formar parte del grupo de ayudantes de Giovanni Bellini.
La primera obra fechada de Carpaccio es la tela que representa *La llegada de Santa Úrsula a Colonia* (1940). Esta obra forma parte de una serie de nueve cuadros fechados en 1490-5, en los cuales se presentan algunas escenas de la vida de la santa que, originalmente, estuvieron colgados en la Scuola di Santa Orsola y que actualmente se encuentran en las Gallerie dell'Academia, Venecia.
Al igual que otras obras narrativas de Carpaccio, la acción de estos cuadros se desarrolla en escenarios que proporcionan datos minuciosos de la arquitectura, la moda y muchos otros aspectos de la vida veneciana. En las pinturas posteriores de este ciclo, por ejemplo en *La recepción de los embajadores ingleses*, ya se advierte mayor maestría en el manejo de la perspectiva, del color y de





Anthony Caro: *Prospecto II*; hierro y óleo; 260 ×215 × 31 cm.; 1964. Museo Ludwig, Colonia.



la representación de gran número de figuras. Posteriormente, su estilo no habría de experimentar grandes cambios. *El milagro de la Vera Cruz* (c. 1495; Galleria dell'Accademia, Venecia) fue pintado por encargo de la Scuola di San Giovanni Evangelista como parte de una serie de telas de diferentes artistas y presenta una riqueza incomparable en cuanto a detalles auténticos de la época.

En menor escala están pintados los cuadros de Carpaccio que representan escenas de las vidas de los santos Jorge y Jeremías. Estos se conservan todavía en la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venecia, para la cual fueron pintados en la primera década del siglo XVI. Carpaccio pintó otras series para la Scuola degli Albanesi y la Scuola di San Stefano; también contribuyó con algunas pinturas a la serie de temas históricos de la Sala del Gran' Consiglio del Palacio Ducal (destruidas en el incendio de 1577).

Hay también un grupo de obras religiosas y seculares y algunas otras de las que nos quedan vestigios por dibujos. Entre las primeras obras de Carpaccio figura un panel que representa a *Cristo y los cuatro Apóstoles* (colección Contini Bonaccosi, Florencia), donde se revelan elementos derivados de Antonello da Messina. Sus retablos, por lo general, están ambientados en exteriores y no suelen presentar la estructura semiilusoria creada por Antonello y por Giovanni Bellini. La importancia histórica de Carpaccio se debe, casi exclusivamente, a sus vistas panorámicas.

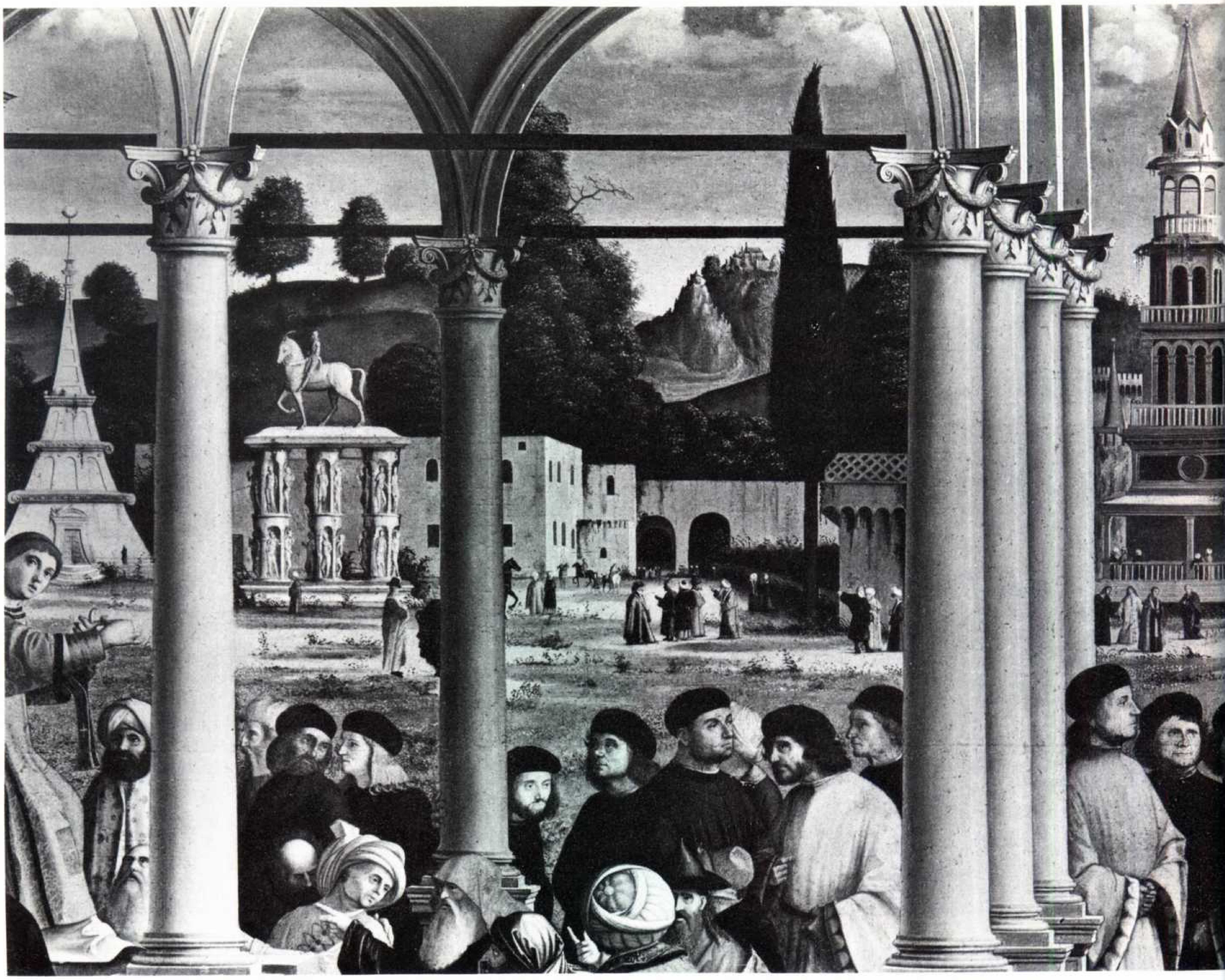
Carpeaux, Jean-Baptiste 1827-75

Carpeaux fue el escultor francés más importante de su época. Sus obras presentan características de ritmo y de movimiento que contrastan con la escultura académica de su tiempo y lo señalan como un precursor de Rodin. También realizó algunos cuadros al óleo.

Luca Carlevaris: *Llegada del cuarto conde de Manchester a Venecia*; óleo sobre tela; 132 × 264 cm.; 1707. Museos y Galería de Arte de la Ciudad de Birmingham.

Estudió en la École des Beaux-Arts con François Rude, ganó el Prix de Rome en 1854 y pasó en Italia los años de 1856-62. Dejó de lado sus estudios de lo antiguo para observar la vida cotidiana de la gente, observaciones que le sirvieron de base para su gran obra *Pescador con una caracola* (yeso; 1855-9; Louvre, París).

En Roma comenzó un *Ugolino* (bronce 1861-3; Louvre, París), una obra impresionante que está compuesta en forma piramidal con cinco figuras en poses tortuosas y en la que se advierte la influencia de Miguel Ángel. A su regreso a Francia entró en el círculo de la princesa Matilde, prima de Napoleón III, y esto le valió encargos para varios bustos retratos de miembros de la clase dirigente



del Segundo Imperio. En ellos se combina la elegancia de la obra de Houdon (1741-1828) con una frescura y vitalidad totalmente nuevas. Por ejemplo, su busto de la emperatriz Eugenia (yeso; 1866; Musée du Petit Palais, París). Se le encomendó la decoración del Pavillon de Flore, en el Louvre (piedra; 1866), en la cual empleó formas más rotundas basadas en la pintura flamenca. Esculpió también un grupo para la fachada de la Ópera de París, *La danza* (piedra; 1869; Louvre, París). En su época, esta obra desenfadada y rítmica se vio tachada de inmoral y escandalosa.
La última obra monumental importante de Carpeaux fue la fuente que realizó para el Observatorio de París (bronce; 1874). Está compuesta de cuatro figuras que representan los cuatro puntos de la brújula como tipos étnicos que sostienen la esfera celeste.

Carrà, Carlo 1881-1966

El pintor italiano Carlo Carrà nació en Piedemonte. Fue un artista autodidacta que empezó su carrera trabajando como decorador. En 1910 firmó el *Manifiesto de los pintores futuristas*. Adoptó la técnica cubista de descomposición de un tema en facetas para crear ritmos reiterativos que expresasen el dinamismo futurista. En 1914, también recurrió al collage, incorporando letras impresas que representaban el ruido, otro de los fetiches futuristas. En un momento dado el estilo futurista dejó de satisfacerle por cuanto carecía de la solidez de formas que tanto admiraba en la obra de Giotto (1266-1337). Sus cuadros de 1916 representan figuras semejantes a muñecos pero totalmente redondas. Éstas habrían de evolucionar hasta transformarse en los maniquíes emplazados en ambientes desiertos y fantásticos que caracterizan a su período metafísico (respuesta a la influencia de de Chirico). Este período duró desde 1917 hasta 1921. Posteriormente se iría debilitando para dejar lugar al tratamiento clásico asordinado del paisaje y de la figura.

Vittore Carpaccio: detalle de *La disputación de San Esteban*; óleo sobre tela; tamaño total 147 × 172 cm.; 1574. Pinacoteca di Brera, Milán.

Carracci, Familia
siglos XVI y XVII

Los Carracci —los hermanos Agostino (1557-1602) y Annibale (1560-1609) y su primo Lodovico (1555-1619)— fueron una familia de pintores italianos cuya actividad se desarrolló en Bolonia y en Roma. Sobre todo a Annibale,



Carlo Carrà: *Mujer en una ventana (Simultaneidad)*; óleo sobre tela; 147 × 133 cm.; 1912. Colección del Dr. Riccardo Jucker, Milán.



Annibale Carracci: *Cristo se aparece a San Pedro (Domine, Quo Vadis?)*; óleo sobre tela; 77 × 56 cm.; c. 1602. National Gallery, Londres.

el más dotado de los tres, le cupo el mérito de revitalizar un estilo clásico y naturalista que rompió con la pintura manierista en decadencia que predominaba en el ambiente artístico de Italia desde 1620. Los Carracci trabajaron en estrecha colaboración en Bolonia en la década de 1580; su estudio, conocido como Academia Carraci, en el cual se dictaban habitualmente clases de dibujo del natural, atrajo a muchos artistas jóvenes que acudían allí para aprovechar sus enseñanzas. En las obras que realizó en Roma, especialmente en el techo de la Galería Farnese (Palazzo Farnese, Roma), Annibale reinstauró plenamente el lenguaje artístico de la antigüedad y de Rafael (1483-1520), así como el de Miguel Ángel (1475-1564). Esto, combinado con el colorismo veneciano, dio como resultado un estilo pictórico de gran riqueza de formas naturalistas cuya vigencia se mantendría durante todo el siglo XVII.

Agostino, que realizó su aprendizaje junto con su primo Lodovico, fue fundamentalmente grabador. Hizo grabados según la obra de pintores como Barocci y Tintoretto (conoció a éste en Venecia en 1582).

Era un profesor de grandes dotes y fue uno de los primeros que sistematizó la enseñanza del dibujo del natural. Bajo su dirección, este aprendizaje era un procedimiento que avanzaba paso a paso: en primer lugar, el alumno aprendía a dibujar las diferentes partes de la anatomía humana, por ejemplo los ojos, la nariz y la boca, antes de combinarlos en una cabeza completa. Sus dibujos anatómicos fueron grabados y las estampas se difundieron ampliamente en las academias artísticas que surgieron más tarde. La actividad de Agostino como pintor fue bastante esporádica, y sus cuadros se inspiraban más en Annibale que en Ludovico. Entre los que pintó en Bolonia en las décadas de 1580 y 1590, antes de su visita a Roma, figuran *La adoración de los pastores* (c. 1584; Madonna della Pioggia, Bolonia) y *La última comunión de San Jerónimo* (c. 1593; Pinacoteca Nazionale, Bolonia).

En 1597 Agostino se encontraba en Roma ayudando a Annibale en la decoración del techo de la Galería Farnese; allí se puede apreciar su pintura en la representación de las leyendas de *Peleo y Tetis* y de *Céfalo y Aurora*. Tras una discusión con Annibale se trasladó a Parma, donde trabajó para el duque Ranuccio Farnese en el Palazzo del Giardino. Los frescos que allí pintó son variaciones bastante poco imaginativas de la obra de Annibale en Roma.

Annibale nació en Bolonia y se formó bajo la dirección de Lodovico. Pronto adquirió experiencia en pintura de frescos durante la decoración de los Palacios Fava y Magnani, en la cual colaboraron los tres Carracci.

En un principio, sus pinturas evidenciaban elementos manieristas. Esto puede verse sobre todo en la primera *Crucifixión* (1583; San Niccolò, Bolonia). Pronto se produjo un cambio como consecuencia de una visita a Parma, donde estudió las obras de Correggio. En 1585, aún bajo la influencia de Correggio, pintó *El Bautismo de Cristo* (San Gregorio, Bolonia), donde sus formas se suavizaron y se hicieron más naturalistas. En 1587, año en que pintó *La Asunción de la Virgen* (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde), se agudizó aún más su dependencia respecto de Correggio. Pero tras una estancia en Venecia, empezó a evidenciarse la influencia de la pintura venciana, sobre todo de la obra de Tiziano y de Veronese, principalmente en otra *Asunción de la Virgen* (1592; Pinacoteca Nazionale, Bolonia). Como resultado de ello, empezó a utilizar masas de colores brillantes junto a los tonos amortiguados derivados de Correggio, combinación que constituye uno de los dos ingredientes fundamentales de la posterior obra prerromana de Annibale. El otro ingrediente es una tendencia hacia la solidez clásica de las formas que desemboca en una concepción monumental de las figuras. Esto ya se hace evidente antes de su visita a Roma y antes de que frecuentara las obras de los maestros del Alto Renacimiento y de la antigüedad. La evolución se advierte sobre todo en *La limosna de San Roque* (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde) pintado a partir de c. 1590.

Annibale visitó Roma en 1595 y, salvo algunas salidas sin mayor importancia, permaneció allí hasta su muerte. Allí alcanzó su arte la cima de su evolución y su estilo clásico y naturalista llegó a la madurez. Había sido llamado a la ciudad por el Cardenal Odoardo Farnese para pintar el camarín y la galería del Palazzo Farnese. Se había pensado también en que Annibale se encargase de la decoración del Gran' Salone, en el mismo palacio, con frescos que ilustrasen las hazañas del príncipe Alessandro Farnese. Su muerte prematura impidió que realizase esta obra. La decoración del camarín, una pequeña sala usada como estudio por el cardenal, fue la primera empresa que acometió Annibale y estuvo ocupado en ella entre 1595 y 1597. Las leyendas de Hércules y de Ulises que allí pintó ilustran el triunfo de la virtud.

El estilo que Annibale empleó en el

camarín evolucionó satisfactoriamente y alcanzó mayor plenitud en el techo de la galería, pintado inmediatamente después (1557-1600).
Junto con el techo de Miguel Ángel para la Capilla Sixtina y los frescos de Rafael para el Vaticano, el de Annibale en la Farnese está considerado como una de las obras maestras de la pintura romana.
Hacia el final de su vida, su salud quebrantada obligó a Annibale a reducir su actividad. Sin embargo, algunos cuadros históricos de sus últimos años habrían de influir sobre artistas como Domenichino y Poussin por su pureza clásica.
Annibale fue también un pintor paisajista de gran originalidad.
Lodovico era el mayor de los Carracci. Fue la figura predominante del estudio a comienzos de la década de 1580 y también el primero que señaló el camino para apartarse del manierismo de la época. Su carrera se desarrolló casi en su totalidad en Bolonia, y por ello su evolución fue muy diferente de la de Agostino y Annibale, ya que éstos respondieron al arte de Roma. Como es lógico, los cuadros de Lodovico revelan preocupaciones diferentes: lejos de explorar las formas naturales en función de la estructura clásica, buscaba la representación de efectos transitorios por medio de la luz y de la sombra. La precisión anatómica no era tan importante como la unidad de composición. Esto puede verse en su cuadro *La Sagrada Familia con los Santos José y Francisco* (1591; Pinacoteca Civica, Cento) donde las figuras, rodeadas de sombras, aparecen destacadas por la luz que incide sobre ellas.
La obra de Lodovico, inspirada en Tintoretto y Correggio, tiene más puntos en común con el estilo barroco en formación que con el clasicismo de Annibale.
Después de 1597, cuando Agostino partió de Bolonia, Lodovico quedó a cargo del estudio Carracci.
En consecuencia, fue su trabajo y no el de Annibale el que inspiró a una nueva generación de artistas boloñeses más jóvenes, entre ellos Tiarini y Cavedone. Pero alejado de sus primos, la obra de Lodovico se fue haciendo cada vez más anticuada.



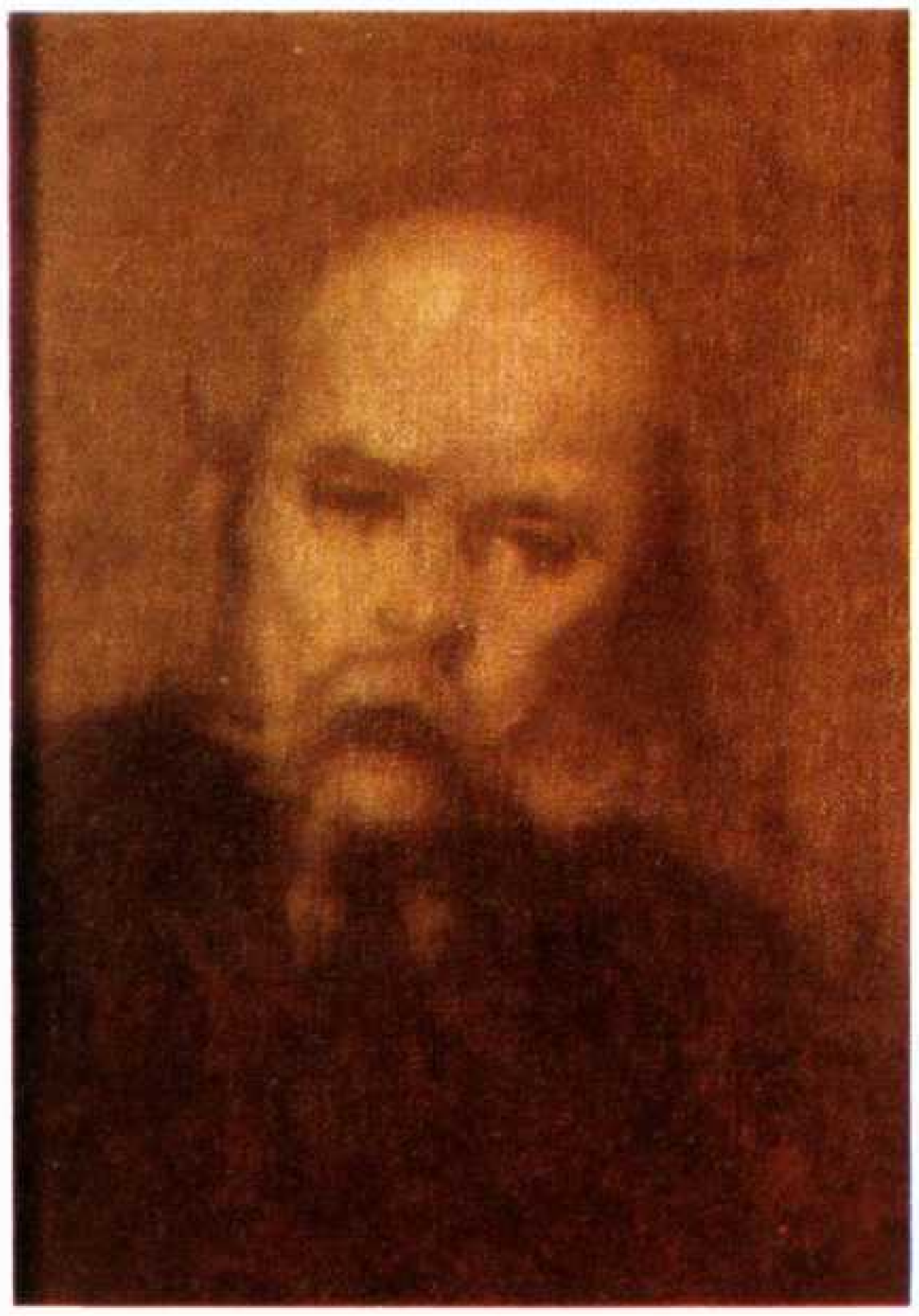
Lodovico Carracci: *La Madonna Bargellini*; (detalle); óleo sobre tela; 282 × 188 cm.; 1588. Pinacoteca Nazionale, Bolonia.

Carriera, Rosalba 1675-1757

La brillantez de su paleta y su innegable encanto bastaron para garantizar el éxito de la pintora veneciana Rosalba Carriera. Se la honró y celebró en muchas capitales europeas y también en su Venecia natal. Si bien otros pastelistas llegarían a igualarla e incluso a superarla, no se le puede negar el mérito de haber inventado la retratística rococó. Rosalba comenzó su carrera decorando tapas de marfil de cajas de rapé. De esto pasó a la pintura de miniaturas, y sus retratos al pastel siempre dieron la impresión de ser miniaturas ampliadas. En sus mejores obras, como en su autorretrato (Royal Art Collection, Windsor), dio muestras de una gran penetración psicológica.

Carrière, Eugène 1849-1906

Eugène Carrière fue un pintor francés de retratos y cuadros de tema religioso. La obra que realizó durante los últimos veinte años de su vida le ganó una gran popularidad entre los artistas y escritores simbolistas. Se había criado en Estrasburgo y había estudiado litografía, trasladándose más tarde a París para estudiar con Alexandre Cabanel. Si bien



Eugène Carrière: *Retrato de Verlaine*; óleo sobre tela; 31 × 22,5 cm.; 1891. Musée Tavet-Delacour, Pontoise.

en un comienzo su obra fue naturalista en cuanto al estilo, tanto su temática como su paleta, de tonos amortiguados, apuntan el cambio que había de operarse en su obra a fines de la década de 1880. Su pintura se caracteriza por la ausencia de color y por la vaguedad de las formas, envueltas en una especie de niebla; esto hizo que sus estudios específicos de su esposa o del escultor Rodin se transformasen en expresiones generalizadas de estados humanos (por ejemplo, *Maternité*, c. 1890-5; National Museum of Wales, Cardiff) y de actividades humanas, por ejemplo, la creatividad. Carrière tuvo estrecha amistad con Verlaine, Daudet, Gauguin, Anatole France y Rodin. Este último organizó un banquete en honor de Carrière dos años antes de que el pintor muriera de un cáncer de garganta.



Mary Cassat: *Paseo en barco*; óleo sobre tela; 90 × 117 cm.; 1893-4. National Gallery of Art, Washington D. C.

Cassat, Mary 1845-1926

Mary Cassat fue una pintora y grabadora norteamericana. Después de estudiar durante algún tiempo en Italia, España y Holanda, se estableció en París a mediados de la década de 1870 y permaneció en Francia hasta su muerte. Era muy amiga de Degas y expuso junto con los impresionistas. Sus obras al óleo y al pastel se caracterizan por la firmeza del dibujo y por lo original de la composición; sus temas consisten fundamentalmente en figuras (casi no pintó bodegones ni paisajes), cuya culminación es una larga serie de *Maternités*. Produjo gran número de grabados, especialmente un grupo de aguatintas coloreadas a principios de la década de 1890, que hablan a las claras de su madura asimilación de los grabados japoneses, por ejemplo, *Mujer en el baño*. También animó a numerosos coleccionistas norteamericanos para que comprasen obras del realismo y el impresionismo francés.

Castiglione, Giovanni 1616-70

Giovanni Benedetto Castiglione nació en Génova, donde estudió con dos pintores locales y también trabajó en el estudio que Van Dyck tenía en esa ciudad. Fue un artista versátil y polifacético, cuya técnica se caracteriza tanto por la originalidad como por la suprema maestría. Fue el inventor de la monotipia y quizás también del aguafuerte de grano suave, y produjo una serie muy original de «dibujos» a pincel en óleo sobre papel.

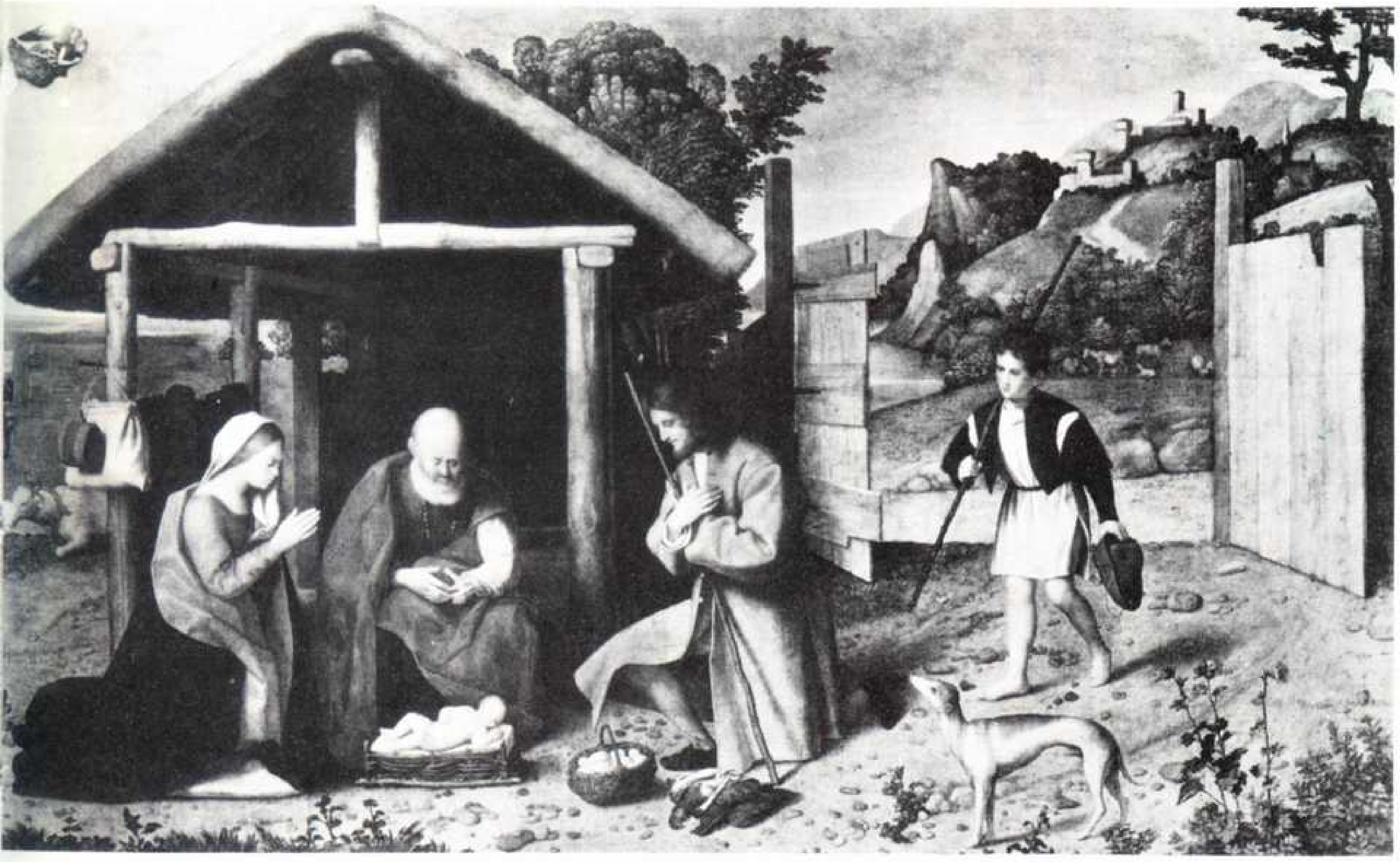
Su fama la debe, sobre todo, a sus rebaños de animales en paisajes que a menudo ilustraban los viajes de los patriarcas; en ellos se advierte la influencia de los artistas flamencos que trabajaban en Génova y también de las obras de la familia Bassano.
A comienzos de la década de 1630, Castiglione estuvo en Roma e hizo una breve visita a Nápoles (1635).
En Roma se sintió atraído por el estilo romántico de la primera época de Poussin y por la copia de fragmentos de escultura clásica, actividad que absorbía a los artistas asociados con el culto anticuario Cassiano dal Pozzo. A fines de la mencionada década, sus aguafuertes muestran un conocimiento de la obra de Rembrandt que no era frecuente en Italia por esas fechas.
De regreso en Génova, produjo entre 1640 y 1647 grandes cuadros religiosos, entre ellos el *Santiago expulsando a los moros de España* (San Giacomo della Marina), pintado a la manera de Rubens.
Su temática se amplió y empezó a pintar y a grabar misteriosas alegorías románticas; le obsesionaba el tema del poder devorador del tiempo, y logró crear una atmósfera de ruinoso esplendor mediante el uso de motivos clásicos característicos.
Entre 1647 y 1651 estuvo nuevamente en Roma.
En 1651 entró al servicio del duque de Mantua; entre 1659 y 1663 estuvo en Venecia y Génova. Murió en Mantua. En el estilo de su última época hay una espiritualidad que recuerda a Bernini.

Catena, Vincenzo c. 1470-1531

Las primeras obras de este pintor veneciano son burdas variaciones sobre los cuadros pintados por Giovanni Bellini durante la década de 1490. Sin embargo, todo parece indicar que pronto consiguió madurar su estilo, que refleja los valores del humanismo veneciano, como puede verse en dos obras maestras: *El martirio de Santa Cristina* (1520), que se encuentra en Santa Maria Corpus Domini, Venecia, y el *Guerrero adorando a la Virgen y al Niño* de la National Gallery, Londres.
En estos cuadros se advierte a las claras la influencia de Giorgione (a Catena se le describe en una inscripción de 1506 como «colega» de Giorgione), lo mismo que en sus obras posteriores es evidente la de Bellini.
En los tersos planos de color cálido y en las formas suavemente redondeadas se han limado todas las tensiones del arte de Giorgione para crear un clima de idílica calma. Pero es sobre todo en un retrato del humanista *Giangiorgio Trissino* (Louvre, París) donde se revelan de una manera más palpable sus vinculaciones con el humanismo veneciano.

Giovanni Castiglione: *El ángel apareciéndose a los pastores*; óleo sobre tela; 107 × 161 cm.; c. 1640. Galería de Arte de la ciudad de Birmingham.





Cavallini, Pietro c. 1250-1330

Pietro Cavallini era un pintor romano cuyo nombre se asocia a los de Cimabue y Giotto en el movimiento hacia un naturalismo exacerbado en la pintura que tuvo lugar en las postrimerías del siglo XIII y comienzos del XIV. Resulta significativo que la mayor parte de la actividad de Cavallini se haya desarrollado en Roma, ya que durante el último cuarto del siglo XIII, la corte papal emprendió allí un programa de restauración y redecoración de los primeros monumentos cristianos.
Una de las obras en las que intervino el Papa Nicolás III (1277-80) fue la restauración de una serie de frescos cristianos primitivos de la enorme basílica de San Paolo Fuori le Mura. Había allí escenas de las *Vidas de los Santos Pedro y Pablo* cuyo origen se estableció entre 1277-9. En el muro opuesto, a la derecha de la nave, Cavallini pintó escenas del Antiguo Testamento. Todos estos frescos fueron destruidos en un incendio en 1823, pero quedaron vestigios de ellos en las copias de manuscritos del siglo XVII. Las escenas estaban divididas, a la manera romana, mediante columnas retorcidas (una disposición similiar a la de *La leyenda de San Francisco*, en Asís). Es evidente que en estas escenas Cavallini tuvo que habérselas con el problema de crear una sensación realista del espacio mediante el empleo de la arquitectura pintada en perspectiva y de la disposición de sus figuras. El ciborio, que aún

Vincenzo Catena: *La adoración de los pastores*; óleo sobre tela; 122 × 207 cm.; c. 1510. Colección privada.



Pietro Cavallini: detalle del *Juicio Final*, fragmento; fresco; c. 1293. Santa Cecilia in Trastevere, Roma.

se conserva sobre el altar mayor de San Paolo y que pertenece a Arnolfo di Cambio, fue terminado en 1528, y éste es probablemente el período durante el cual Cavallini trabajó en esa iglesia.
La influencia de la escultura gótica, y especialmente de Arnolfo di Cambio, desempeña un papel importante en la actividad pionera de Cavallini, ya que los dos trabajaron juntos en Santa Cecilia in Trastevere. Cavallini pintó los frescos de la iglesia, donde también hay un ciborio de Arnolfo que está fechado en 1293. El fragmento del *Juicio Final* de Cavallini que ha llegado hasta nosotros presenta gran riqueza de pliegues esculturales en los ropajes y también un nuevo naturalismo en el modelado de los rostros y manos, así como la creación de una sensación general de volumen y peso sólidos en las figuras. Si bien existen precedentes iconográficos para la forma de este *Juicio Final*, no puede negarse la transformación conseguida por el estilo revolucionario de Cavallini.
Tal vez no resulta tan fácil reconocer una originalidad semejante en los mosaicos que realizó en Santa Maria in Trastevere,ya que el medio empleado poseía menos flexibilidad. Los mosaicos están en el ábside: hay escenas de la *Vida de la Virgen* y un grupo votivo. Aún aceptando la diferencia en cuanto al medio, todo parece indicar que estos maravillosos mosaicos representan una etapa ligeramente anterior a la de los frescos de Santa Cecilia. La última obra de Cavallini se encuentra en Santa Maria Donna Regina, Nápoles (construida c. 1370-c. 20), donde las pinturas parecen productos de un gran taller. Los frescos comprenden algunas figuras notables de imponente naturalismo, por ejemplo el *David*, que sin duda son las últimas obras conocidas realizadas por el propio maestro.

Cefisodoto siglo IV a. de C.

El escultor ateniense Cefisodoto tuvo una estrecha relación con Praxíteles y, como era mayor que éste, muchos piensan que podría haber sido su padre, con lo cual se explicaría que el hijo de Praxíteles, también escultor, se llamase también Cefisodoto.
Su hermana fue la primera esposa del general ateniense Foción.
En la actualidad se le conoce, sobre todo, por copias de su grupo de bronce alegórico que lleva por título *La paz sosteniendo a la fortuna niña*, erigido en Atenas poco después de la instauración de un culto público a la Paz en el año 374 a. de C. (la mejor copia se encuentra e la Gliptoteca de Munich).
Esta obra sirvió de inspiración a una serie de grupos similares, entre ellos, *Hermes sosteniendo a Dióniso niño*

en Olimpia. Encarna el espíritu que caracterizó en sus comienzos al clasicismo tardío y anuncia la obra de Praxíteles. El ropaje tradicional del alto clasicismo que lleva la *Paz* está contrapesado por su postura relajada, por la cadera sobresaliente en que se apoya el niño, por la cara sonriente y la suavidad de las facciones, por la frente triangular y, sobre todo, por la nueva intimidad que se advierte entre las figuras.
La representación de la grandeza se ve atemperada por la suavidad, la gracia y el sentimentalismo.
Se sabe también que Cefisodoto hizo una *Atenea* de bronce provista de lanza para el santuario de Zeus Salvador en el Pireo, y que colaboró en un grupo de Musas levantado en el monte Helicón.

Cellini, Benvenuto 1500-71

El orfebre y escultor italiano Benvenuto Cellini aprendió su oficio en Florencia. Trabajó en Roma desde 1519 hasta 1540, realizando visitas ocasionales a Florencia y a Venecia. Viajó a Francia en 1537. Entre sus obras figuran sellos, medallas y broches para capas que hizo para los miembros de la nobleza y del alto clero. Como la mayor parte de su generación, experimentó la influencia de Miguel Ángel y es manifiesta su tendencia hacia la elaboración manierista de los detalles.
Entre 1540 y 1545 trabajó para el rey Francisco I de Francia y empezó a realizar escultura en gran escala, por ejemplo *La Ninfa de Fontainebleau* (Louvre, París), un luneto de bronce diseñado para la entrada del palacio. Su proyecto más ambicioso, dos estatuas de plata que representaban a dioses y diosas, no llegó a completarse, aunque en 1544 ya había acabado un *Júpiter*. La obra maestra de Cellini como orfebre fue su *Salero* (Kunsthistorisches Museum, Viena), que comenzó en Italia y acabó para Francisco I. Es un exponente cabal de obra de arte manierista por lo intrincado de su diseño, lo complejo de su tema y la brillantez de su técnica. Su estilo muestra la influencia de Primaticcio y de Rosso, los italianos que trabajaron en Fontainebleau. Acusado de desfalco, Cellini regresó a Florencia y convenció a Cosimo I



Benvenuto Cellini: *Ganimedes sobre el águila*; bronce; 1545-7. Museo Nazionale, Florencia.

de Medici para que le encomendase la realización de una estatua de bronce de *Perseo y Medusa* para la Piazza della Signoria, que rivalizase con la obra de Donatello *Judit y Holofernes*. Se trata de la escultura más obviamente manierista de cuantas hay en Florencia, con su base decorativa de mármol que contiene cuatro grandes estatuillas (descubierta en 1554). Mientras, Cellini produjo un busto colosal en bronce de Cosimo, cubierto originalmente de oro y esmalte (Museo Nazionale, Florencia), uno de los retratos de aquel siglo que expresan mayor dinamismo. Respondiendo a un desafío de Bandinelli, volvió a la talla del mármol. De esta actividad quedan varias estatuas en el Museo Nazionale, Florencia, pero la mejor es, sin duda, el *Crucifijo* que se encuentra en El Escorial.
Alrededor de 1560, la popularidad de Cellini empezó a declinar y resolvió dedicarse a escribir, complementando su *Autobiografía* en 1562 y sus *Tratados sobre orfebrería y escultura* en 1565. A estas obras se debe que contemos con más información sobre Cellini y su arte que sobre muchos otros artistas del Renacimiento.

Cennini, Cennino c. 1370-c. 1440

El artista y escritor italiano Cennino d'Andrea Cennini nació en Colle di Val d'Elsa. Estudió con Agnolo Gaddi y supuestamente desarrolló su actividad en Florencia. Si bien no han llegado hasta nosotros libros escritos por él, se le recuerda por su tratado *Il libro dell'Arte*.
El libro de Cennini no se imprimió hasta 1821, pero existen varias copias manuscritas y suele aceptarse que lo escribió durante la década de 1390. Consta de más de cien secciones breves, la mayoría de las cuales abarcan diferentes aspectos del oficio de pintor, desde el dibujo hasta la fabricación de la cola, desde cómo pintar una cara hasta la mejor manera de dorar. Como guía de las técnicas empleadas por los artistas italianos de su época, la importancia histórica de *Il libro dell'Arte* es inigualable. Muchas veces se lo ha comparado de una manera desfavorable e injusta con el libro de Alberti *Della Pittura*, pero, mientras que la obra de Cennini es un texto básico escrito por un artista en ejercicio, el de Alberti es un tratado teórico compuesto por un intelectual humanista.
La observación de Cennini de que la pintura «merece con toda justicia ser entronizada junto a la teoría y coronada junto con la poesía» tiene resonancias sorprendentemente modernas. La actitud de Cennini hacia asuntos tales como la fidelidad a la naturaleza hace que su lugar esté entre los pintores más conservadores de su generación. Él mismo se consideraba heredero de la tradición de Giotto, que había sido transmitida por Taddeo y Agnolo Gaddi. Esta perspectiva podría indicar su insatisfacción por el rechazo general de los preceptos de Giotto, característica del arte toscano de la segunda mitad del siglo XIV.

César 1921-

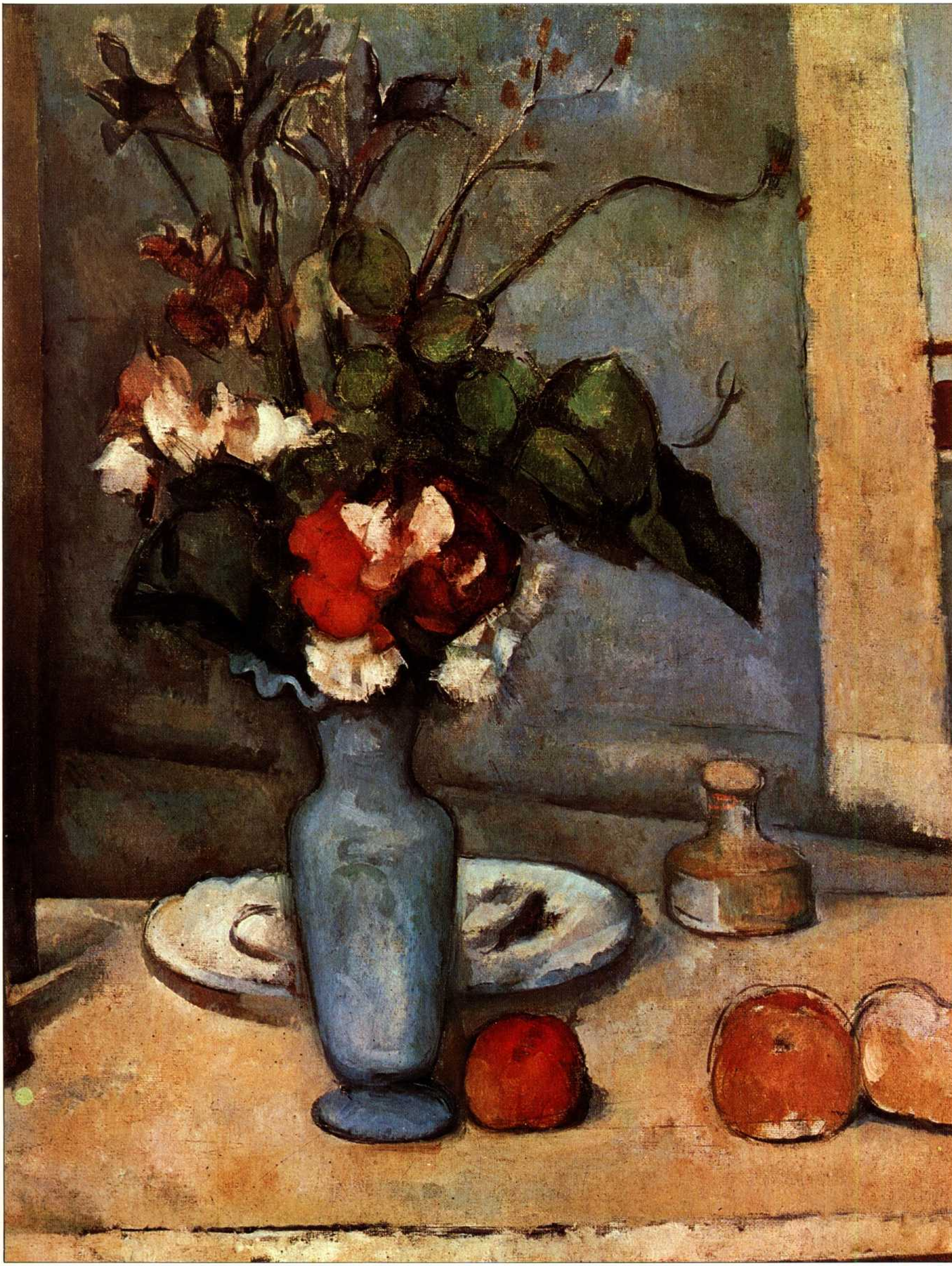
El escultor francés César (César Baldiccini) nació en Marsella y estudió allí con Cornu en 1935. A partir de 1943, estudió con Gâumont y Saupique en la École des Beaux-Arts de París. Las figuras de yeso y de hierro que hizo en 1947 representaron un intento de romper con su formación clásica. En 1950 empezó a soldar desechos metálicos industriales, componiendo con ellos figuras sentadas, y entre 1954 y 1958 salieron de sus manos figuras fantásticas. Sus fundiciones en bronce de 1957-8 revelan mayor solidez que su obra anterior. Hasta 1965 siguió creando obras figurativas, pero en 1960 produjo sus primeras «Compresiones»: esculturas cúbicas hechas de carrocerías de coches comprimidas por medios mecánicos. Su yuxtaposición al azar de elementos diversos crea superficies abstractas rítmicas. A mediados de la década de 1960 experimentó con moldeado en plástico, dando lugar en 1967 a sus «Expansiones». Se trata de brillantes formas monocromáticas de poliuretano expandido. Hizo demostraciones públicas de su técnica en muchos países entre 1967 y 1969. Más tarde hizo expansiones menores fundidas de acero inoxidable. En 1967 rechazó el premio que le había sido otorgado en la Bienal de São Paulo.

Cézanne, Paul 1839-1906

Paul Cézanne, que nació el 19 de enero de 1839 en Aix-en-Provence, hijo de un banquero francés y de una antigua sombrerera, soportó pacientemente una carrera de fracasos y rechazos hasta ser reconocido como uno de los pintores más profundamente originales de la época moderna.
Sus cartas de juventud a su amigo Émile Zola revelan a un estudiante romántico, infatigable garabateador de versos y bocetos y sin talento aparente para ninguna de las dos actividades. En 1858, cuando ya su vocación le señalaba la carrera artística, su padre le hizo estudiar leyes. Abandonó sus estudios en 1861 y se trasladó a París para reunirse con Zola y dedicarse al arte. Dibujó en la Académie Suisse y allí conoció a Camille Pisarro, pero en septiembre de ese año, aparentemente desilusionado, volvió a Aix, donde se puso a trabajar como empleado en el banco de su padre. Tras algunos meses de tarea burocrática, tanto él como su padre quedaron convencidos de cuál era su auténtica vocación. En noviembre de 1862 regresó a París y a la pintura. Desde entonces se dedicó totalmente al arte, pero le esperaban años de profundo desaliento. Tenía sus amigos. Conocía el círculo del café Guerbois, al cual, además de Zola y Pisarro, pertenecían Manet, Degas, Renoir y Monet. Pisarro respetaba su determinación y lo consideraba una promesa artística. Pero no era fácil conocer a Cézanne ni simpatizar con él. Tenía un aspecto rústico y era tímido y sardónico. Aunque admiraba a Manet, que había alabado sus bodegones, le dijo al encontrarlo en el café Guerbois: «No le doy la mano, monsieur Manet, porque hace ocho días que no me la lavo».
Su carrera no evolucionaba. No fue admitido a la École des Beaux-Arts y, desde 1853, sus obras fueron rechazadas sistemáticamente por el Salón. Cobró fama, e incluso fue caricaturizado en la prensa, por su obcecada negativa a admitir su propia incompetencia. En una ocasión, en 1882, su amigo Antoine Guillemet hizo uso de su privilegio como miembro del jurado del Salón para exponer una sola tela de su «discípulo» Cézanne. Por aquel entonces, el «discípulo» tenía cuarenta y tres años, tres más que su «maestro». El cuadro pasó inadvertido.
Durante más de veinticinco años, Cézanne vivió de una asignación de su padre. Después de 1869, cuando Hortense Fiquet se convirtió en su amante, parte de esa asignación se dedicó secretamente al mantenimiento de ella y de su hijo, mientras Cézanne vivía aterrorizado por la posibilidad de que lo descubriesen. Las gentes de Aix se burlaban de él y de sus obras; y cuando pedían ver sus pinturas,

Cézanne les lanzaba un «¡idos al diablo!»
Pero su arte tenía admiradores. El doctor Gachet, amigo de los impresionistas (y más tarde de Van Gogh) y artista aficionado, compró varias de sus telas. El protector más importante de Cézanne después de 1875 fue un funcionario de aduanas, Victor Choquet, quien no sólo se hizo pintar su retrato por él varias veces y compró más de 35 obras suyas, sino que además llegó a ser buen amigo del artista. En la primera exposición impresionista de 1874, a pesar de que sus telas fueron ridiculizadas por la crítica, el Conde Doria compró su *Maison du Pendu* (1873-4; Louvre, París) por 300 francos. Cézanne sólo expuso una vez más con los impresionistas: en la tercera muestra, que tuvo lugar en 1877. Allí presentó dieciséis obras a las que se asignó un lugar de honor y fueron colgadas en conjunto en la sala principal.
No habría sido extraño que Cézanne se hubiese aislado. Sin embargo, a pesar de su temperamento y de la distancia considerable que hay entre Aix y París, no dejó de viajar al norte ni un solo año. Pasó por un período de aislamiento entre 1882 y 1888, en que realizó un solo viaje al norte (en 1885) para visitar a Zola en Medan, continuando con un misterioso idilio. Pero incluso durante este período, se unió a Monet y Renoir en sus visitas al sur. Su trabajo como pintor de la Provenza y su temperamento solitario lo mantenían en el sur.
El 28 de abril de 1886 se casó con Hortense Fiquet. Seis meses después murió su padre, dejándole una considerable fortuna. Sin embargo, el acontecimiento más significativo de ese año fue el fin de su amistad con Zola. Desde muchachos, esta amistad no había sufrido ningún quebranto. Durante los años de éxito, el novelista había proporcionado dinero y aliento a Cézanne. Pero en 1886 Zola le envió a su amigo su nueva novela, *L'Oeuvre*.
En el personaje central de la misma, Claude Lantier —un artista sin talento que acaba suicidándose—, vio Cézanne una grotesca caricatura de sí mismo. El 4 de abril de 1886 mandó a Zola una nota impersonal agradeciéndole el envío y jamás volvió a verlo ni a escribirle.
Aunque hacía más de diez años que no exponía en París, cuando cumplió los cincuenta empezaba a ser conocido. En 1890 le invitaron a exponer con Les Vingt, el grupo de vanguardia de Bruselas, y en 1895 Pissarro convenció a Vollard para que organizase una gran exposición de la obra de Cézanne en su galería de la rue Lafitte de París.
En sus últimos años, después de 1900, la tendencia de Cézanne a la soledad se hizo más pronunciada. Su esposa y su hijo vivían casi todo el tiempo en París, mientras que él, como puede verse por sus cartas, sólo podía pensar en su trabajo y en su salud quebrantada, que no le permitía continuarlo. Los críticos empezaban a interesarse por su arte, y artistas más jóvenes emprendían viajes para conocerle. En 1904 el Salon d'Automne dedicó una sala completa a sus obras; esto dejó totalmente indiferente a Cézanne, pues el reconocimiento llegaba demasiado tarde. Por entonces estaba convencido de su valía. Según escribió en la última carta a su hijo: «Comparados conmigo, todos mis compatriotas son unos cerdos». En octubre de 1906 le sorprendió una tormenta mientras se encontraba pintando fuera. Después de pasar varias horas bajo la lluvia, lo llevó a casa el coche de una lavandería. A la mañana siguiente, tras trabajar en un retrato de su jardinero Vallier en el jardín, entró en la casa irremisiblemente enfermo. Murió el 22 de octubre de 1906.
Puede decirse que Cézanne no tuvo prácticamente una carrera pública. Al parecer, toda su atención estuvo dirigida al desarrollo de su arte.
Sus primeras obras eran toscas, y a menudo se desesperaba por su falta de capacidad. Jamás logró dominar el dibujo académico; sus figuras tenían proporciones ciertamente curiosas, y sus rasgos estaban trazados con torpeza. Aplicaba la pintura con una energía inadecuada, empleando a menudo una espátula para ello. Los temas que elegía eran violentos o eróticos o ambas cosas a la vez, sin que hayan constituido una excepción *Las tentaciones de San Antonio* (1869; Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zurich), *El rapto* (1867; colección de J. M. Keynes) y *La violación* (c. 1870; colección E. Roche, París). Sin embargo, no puede decirse que ni siquiera estas obras sean meras fantasías descontroladas de juventud.
Cézanne estudió profundamente el arte del pasado, visitando asiduamente el Louvre y copiando cuadros durante sus estancias en París. Basó su pintura en el estudio de Poussin, Rubens y, sobre todo, de los maestros venecianos del siglo XVI. En el arte de estos pintores encontró los precedentes de su imaginería erótica, y también en su arte, especialmente en el de Tintoretto, descubrió los potentes ritmos pictóricos que siempre poseyó su obra. Desesperaba a los académicos de su época por su desprecio hacia los refinamientos y los detalles de acabado, y porque dejaba al descubierto el esquema de construcción que servía de base a su pintura. Las obras de su primera época eran enérgicas caricaturas de formas pictóricas anteriores.
Entre los artistas de su siglo, imitaba a Delacroix, Daumier y Courbet. Algunos de los cuadros más vigorosos de sus comienzos fueron estudios, retratos, paisajes y bodegones, en los que se advierte la influencia de Courbet. Al igual que éste, Cézanne aplicaba el pigmento con una espátula, pero marcando exageradamente la amplitud del trazado. Precisamente esta técnica ampulosa dio a los estudios de su *Tío Dominique* (c. 1866; Museum of Modern Art, Nueva York), a su *Padre leyendo* (1866; colección Lecomte, París) y a dos retratos de su amigo *Valabrègue* (1870; colección privada) una dignidad imponente. La obra maestra de aquellos años es *El reloj negro* (1869-70; colección Stavros Niarchos, París). Algunas de las formas, especialmente la taza, parecen torpemente dibujadas, pero la composición tiene solidez arquitectónica, y los pliegues verticales del mantel blanco tienen la imponente dignidad que más tarde aparecería en mayor escala en su cuadro de la cantera llamada Bibémus.
Cézanne había conocido a Pisarro en 1861, y en 1866 había escrito a Zola que «ningún cuadro pintado en el interior, en el estudio, podrá ser jamás tan bueno como lo que se hace en el exterior»; pero hasta 1872 no visitó a Pissarro en Pontoise para trabajar con él. Bajo la discreta guía de Pissarro, Cézanne hizo los descubrimientos que habrían de ser los cimientos de su arte maduro.
En un principio, siguió componiendo a la manera de Courbet, pero con una nueva luminosidad. Más tarde, adoptó una pincelada mucho más pequeña, aunque sin llegar

Cézanne: *El vaso azul*; óleo sobre tela; 61 × 50 cm.; 1883-87. Museo del Louvre, París.





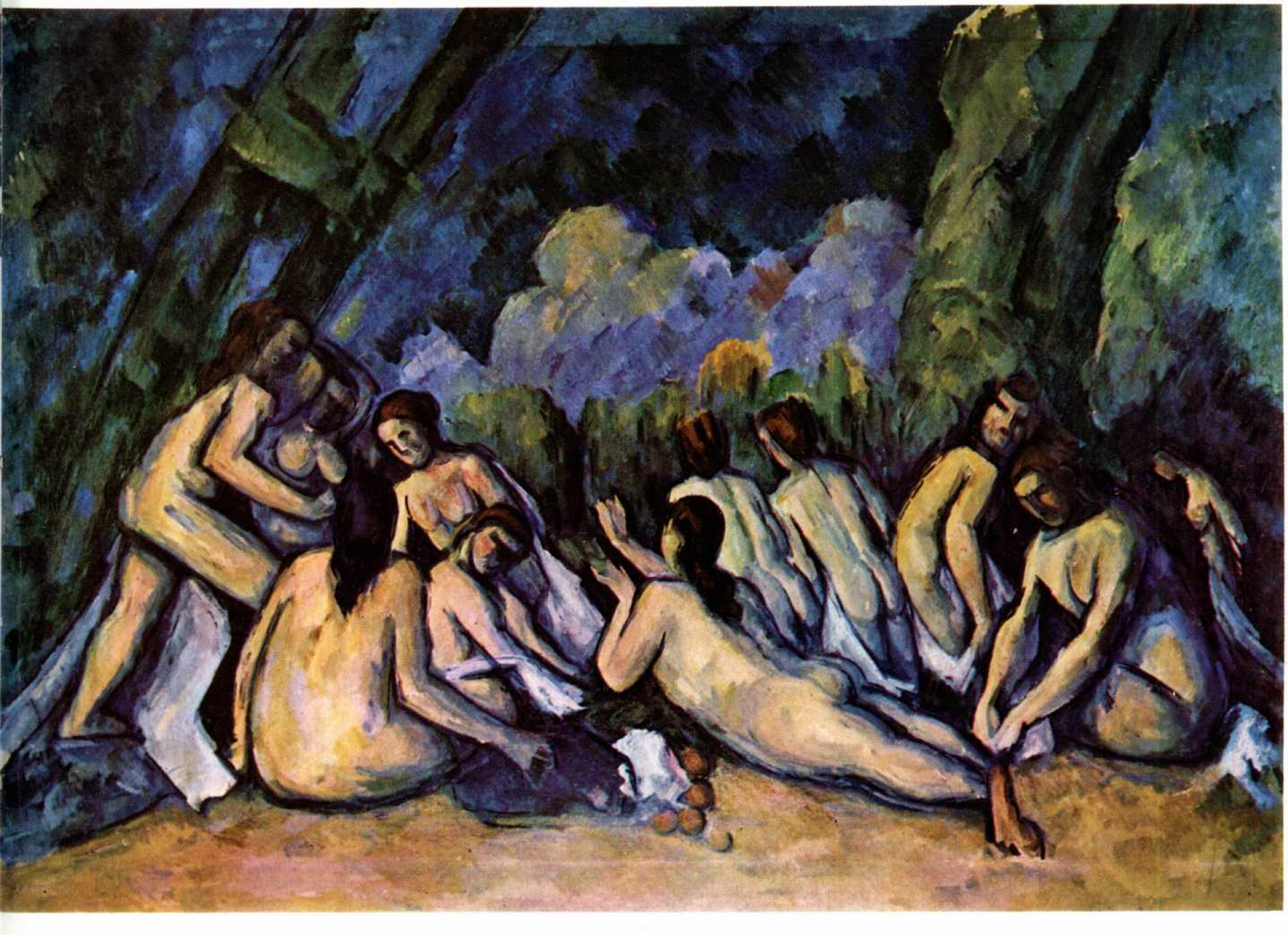
a convertirse jamás en un verdadero impresionista. No le interesaban los efectos transitorios de la luz ni las características meteorológicas de un día o una época determinados. Lo que hizo más bien fue trasladar los ritmos toscos, ampulosos, de sus primeras composiciones, a la escala más reducida de la pincelada impresionista, creando así un complejo mosaico de toques de color delicadamente equilibrados. Pero, lo más importante, aprendió que esta estructura pictórica debía descubrirse mediante la prolongada contemplación del motivo.

La diferencia entre la visión de Cézanne y la de los impresionistas puede apreciarse en el magnífico paisaje que pintó en Auvers,

Cézanne: *Ambroise Vollard*; óleo sobre tela; 100 × 81 cm.; 1899. Petit Palais, París.

La Maison du Pendu (1973-4; Louvre, París). Si bien se trata de una escena campestre, no es un verdadero paisaje, a pesar de que hay un esbozo de árboles en el horizonte. La mayor parte de la tela está atestada de superficies sólidas: muros, techumbres de paja, troncos de árboles, bloques de tierra, todo ello pintado con acumulación de pintura. En sí mismo, el cuadro es una obra de arquitectura, asemejándose su superficie a mampostería enfoscada. En la primera exposición impresionista de 1874, Cézanne expuso, junto con *La Maison du Pendu*, una extraña tela de reducidas dimensiones: *La nueva Olimpia* (1872-3; Louvre, París). Como muchas de sus telas anteriores, era un tema erótico, pero con fresca ironía. Tal como su título indica, se trata de una parodia del famoso cuadro de Manet. Presenta a la sirviente negra apartando la sábana para dejar al descubierto a la desnuda Olimpia, que se acurruca ante la mirada pasiva de un espectador vestido, un ambiguo *connoisseur* incluido en el cuadro. Es también una sátira de las primeras ambiciones del propio Cézanne. La composición sigue evocando resonancias de Delacroix y de los venecianos, pero el brillante colorido está aplicado con una destreza fluida muy adecuada a este boceto *La nueva Olimpia* fue uno entre varios pequeños estudios sobre el tema del voyeurismo. En el más sorprendente de todos, *El eterno femenino* (colección privada), la modelo de un artista es despojada de su velo al son de una fanfarria, ante un grupo de espectadores masculinos entre los cuales figura un obispo. Después de 1875 Cézanne abandonó la temática abiertamente sexual y comenzó

Paul Cézanne: *Las bañistas*; óleo sobre tela; 130 × 195 cm.; c. 1900-5. National Gallery, Londres.



una serie de paisajes con bañistas (hombre y mujeres, pero nunca juntos) que continuó hasta el año anterior a su muerte.
Después de su visita a Pisarro, la mayor parte de la obra de Cézanne fue pintada a partir de un motivo: retrato, bodegón y, sobre todo, paisaje. La campiña de su Provenza natal fue determinante en la evolución de su visión madura. En 1876 escribía a Pissarro: «Aquí el sol es tan terrible que me parece como si todos los objetos estuviesen contorneados, no sólo en blanco y negro, sino también en azul, rojo, marrón y violeta... esto me parece lo opuesto del modelado». La luz del sur y el follaje perenne alejaron a Cézanne del impresionismo, inclinándolo a una contemplación más detenida de su tema. La propia tierra, el escenario de su niñez, tuvo una importancia mucho mayor para él que los meros efectos de la luz.
A partir de 1875 el arte de Cézanne evolucionó con una lógica rigurosa. Trabajó lentamente y con intensa concentración, creando sus formas pictóricas a partir de un examen sin precedentes de sus motivos.
El tema, ya fuese paisaje, bodegón, retrato o composición, no era una reunión de objetos, sino una armoniosa relación de formas.
Cada una de sus obras era una búsqueda para lograr una nueva resolución entre las relaciones tridimensionales posibles en la pintura, y entre los colores de la naturaleza y la escala de la paleta impresionista. De Pisarro había aprendido el análisis de las apariencias. Ahora trataba de descubrir en la naturaleza equivalentes para las configuraciones pictóricas sintéticas que había aprendido de los venecianos en su juventud.
Sus cartas de época posterior a admiradores jóvenes como Joachim Gasquet y Émile Bernard demuestran que Cézanne tenía una conciencia muy clara de la naturaleza paradójica de su arte. Creía que el arte brotaba de la percepción de la naturaleza, pero también de la prolongada reflexión que poco a poco modifica la visión del artista, hasta que «por fin llega a nosotros la comprensión». El 26 de mayo de 1904 escribió a Émile Bernard: «Uno no es ni demasiado escrupuloso ni demasiado sincero ni demasiado sumiso con respecto a la naturaleza; sin embargo, uno más o menos domina su modelo y, sobre todo, los medios de expresión».
En las grandes obras de sus últimos años parece importar muy poco —como en los últimos paisajes de *Mont Sainte-Victoire*, el *Château Noir* (un ejemplo en el Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz», Winterthur), Bibémus (un ejemplo en el Museum Folkwang, Essen) o los bodegones con sus sorprendentes ritmos barrocos— el hecho de que hayan sido pintadas a partir del natural o que, como las últimas grandes composiciones de *Bañistas*, hayan sido inventadas o reconstruidas a partir de dibujos del natural hechos en su juventud. En todas estas obras hay resonancias sinfónicas: una resolución de lo percibido y lo abstracto, de lo sensual y lo intelectual, que va más allá de todo análisis. Tal como escribió Cézanne en la última carta a su hijo (15 de octubre de 1906). «Como en mí las sensaciones están en la raíz de todas las cosas, soy, según creo, impenetrable».

Cigoli 1559-1613

Lodovico Cardi da Cigoli, conocido también como «Il Cigoli», fue un pintor florentino de la transición entre el manierismo de la última época y el barroco primitivo. Fue llamado de esa manera por el lugar de su nacimiento, cerca de Empoli. También fue arquitecto y poeta, y amigo de Galileo. Casi de la misma época que los Carracci, Cigoli compartió con éstos el deseo de crear un nuevo lenguaje pictórico basado en la calidez del color y en la intensidad de la emoción. Puede que esto haya constituido una reacción frente al estilo sumamente artificial y amanerado de su maestro, Alessandro Allori. Casi desde el comienzo, en sus obras se advierte la influencia de Correggio, de Barocci y de los venecianos. También admiraba la obra de pintores florentinos como Santi di Tito, que también rechazaban las formas más extremas del manierismo, prefiriendo una mayor simplicidad y claridad. Para la finalidad artística de Cigoli era fundamental la expresión efectiva de su temática religiosa de acuerdo con el espíritu de la Contrarreforma. Esto puede verse en una obra madura como *El martirio de San Esteban* de c. 1597 (Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florencia), que en muchos sentidos anticipa el alto barroco de Pietro da Cortona e incluso de Rubens. Al mismo tiempo, la formulación de Cigoli del nuevo estilo era mucho menos radical que la de los Carracci; permaneció mucho más unido a las tradiciones florentinas de dibujo lineal incisivo y dureza de color. Si bien su arte



Paul Cézanne: *El reloj de mármol negro*; óleo sobre tela; 55 × 74 cm.; c. 1869-70. Colección de Stavros S. Niarchos, París.

influyó notablemente sobre la pintura florentina del siglo XVII, su efecto fue mucho menos marcado en Roma, donde se estableció después de 1604.



Cimabue: *Madonna y Niño*; panel; 424 × 276 cm. Louvre, París.

Cimabue c. 1240-c. 1301

El pintor florentino Cimabue, también conocido como Cenni di Pepo (de Bencivieni di Pepo), ha sido considerado desde antiguo el maestro de Giotto. Sea o no cierto, el hecho es que Cimabue se enfrentó a muchos de los problemas artísticos que también constituyeron motivo de preocupación para Giotto. En su obra se advierte una inquietud similar, esencialmente florentina, por una sensación realista del espacio y el volumen y el deseo de crear una interpretación humana, dramática, de los temas divinos.

La primera noticia que tenemos de Cimabue registra su presencia en Roma en 1272, precisamente un año antes de la llegada de Pietro Cavallini a esta ciudad. Esto es significativo si consideramos la importancia de Roma para la evolución de la pintura de esa época. De las obras de Cimabue que no han desaparecido sólo una está documentada: la figura de San Juan en el mosaico del ábside del Duomo de Pisa (1302). Es lógico, pues, que no haya unanimidad en cuanto a la atribución, pero existe un pequeño grupo de obras universalmente aceptadas como suyas. Entre ellas, las primeras parecen ser sus frescos de la iglesia superior de San Francisco (Asís), que cubren las bóvedas de la intersección (*Los cuatro evangelistas*), las paredes del ábside (*La vida de la Virgen*), el crucero izquierdo (*Escenas apocalípticas* y *Crucifixión*) y la parte inferior del crucero derecho (*Vidas de los santos Pedro y Pablo* y *La Crucifixión*). Los *Evangelistas* de la bóveda podrían constituir una clave heráldica para fechar la decoración, que al parecer se habría realizado c. 1277-9. Los frescos están mal conservados, pero lo que resta es suficiente para mostrar que *La crucifixión* del crucero izquierdo, por ejemplo, es una obra de enorme fuerza dramática. La misma amplitud de concepción caracteriza a la organización del proyecto total, en el cual se combinan el espacio arquitectónico real y el espacio pictórico pintado, constituyendo una unidad bien lograda. Esta manera de trabajar fue retomada en parte por pintores posteriores en *La leyenda de San Francisco*, pintada en la nave de la misma iglesia, y, de una manera más cabal, por Giotto en su Capella dell'Arena, en Padua.

Otro fresco de Cimabue se encuentra en Asís, en la iglesia inferior: la *Madonna y el Niño con ángeles y San Francisco*. Este fresco y un estudio posterior de Cimabue, *Madonna y Niño* (Louvre, París),pueden reflejar la influencia de la *Madonna Rucellai* de Duccio (1285; Uffizi, Florencia). Sin embargo, el más importante de los retablos de Cimabue que han llegado hasta nosotros,

la *Madonna* de Santa Trinità (Uffizi, Florencia) podría remontarse a poco antes de 1285. Al igual que la *Madonna Rucellai*, es uno de los más grandiosos de la serie de enormes pinturas sobre panel con aguilones de la Virgen y el Niño, que culmina con la *Madonna Ognissanti* de Giotto (c. 1307; Uffizi, Florencia). El trono está representado en una perspectiva convincente que sugiere un punto de fuga central. Los ángeles que acompañan a las figuras centrales están firmemente situados sobre los escalones, y el cuadro señala indiscutiblemente un progreso importante en la evolución florentina del espacio realista.
La grandiosidad de Cimabue puede verse todavía en la trágicamente deteriorada *Crucifixión* de la Santa Croce (Santa Croce, Florencia), cuya realización tal vez corresponda a la década de 1280. La nueva tersura en la pintura de la carne y del blanco taparrabos aparece al mismo tiempo en el empleo más emotivo de la curva en S gótica del cuerpo de Cristo (actitud sorprendente desarrollada en la Italia del siglo XIII por Giunta Pisano). Resulta difícil concebir el excelso pero tan diferente *Crucifijo* de Santo Domenico, en Arezzo, como obra de la misma mano. Por lo que sabemos, Cimabue trabajó como mosaiquista en Pisa en 1301-2, y podemos suponer que colaboró en los mosaicos de esa época del baptisterio de Florencia, aunque también es posible que en ellos sólo se advierta su influencia.
A pesar de la naturaleza fragmentaria de lo que ha quedado de su obra, todavía es posible reconocer en Cimabue a un innovador de suma importancia.

Cima da Conegliano

c. 1459-1517/18

Giovanni Battista Cima fue un pintor italiano más conocido como Cima da Conegliano por el lugar en que nació, cerca de Treviso. Su primera obra fechada es un retablo que se encuentra en Vicenza (pintado para la iglesia de San Bartolomé, actualmente en el Museo Civico) y que es de 1489. El estilo de esta obra, lo mismo que todas las posteriores de este artista, permite adivinar una temprana asociación con Giovanni Bellini (c. 1430-1516). Desde 1492 hasta 1516/18 trabajó sobre todo en Venecia, antes de regresar a Conegliano, donde murió. El estilo de Cima no experimentó una gran evolución, y sin las fechas inscritas en muchas de sus obras, resultaría imposible asignarles un lugar dentro de cualquier secuencia lógica. Por lo general, los retablos son una derivación de los de Bellini: por ejemplo, el de Conegliano, de 1492 (catedral de Conegliano), y el de San Pedro Mártir, encargado aproximadamente catorce años después (Pinacoteca di Brera, Milán). También pintó muchas tablas devocionales en las que aparecen la Virgen y el Niño sentados frente a un paisaje abierto. Dos pequeños medallones que representan temas mitológicos (Galeria Nazionale, Parma) constituyen excepciones dentro de una obra dedicada fundamentalmente a los temas religiosos.



Cima da Conegliano: *Madonna y Niño con santos*; tela; 412 × 210 cm.; c. 1495. Gallerie dell'Accademia, Venecia.

Ciurlionis 1875-1911

El pintor lituano Mikolojus Konstantinas Ciurlionis, que en un principio había estudiado música, empezó a dedicarse a la pintura en 1903, trabajando en un estilo simbolista que recuerda al de Odilon Redon. Utilizó una técnica de témpera sobre papel para lograr sutiles efectos translúcidos que son muy adecuados para sus temas cósmicos. Se ha llegado a afirmar que fue el primer pintor abstracto, malentendido que surgió de sus intentos de hallar equivalentes visuales para las formas musicales. *Fuga* (Museo Estatal de Arte M. K. Ciurlionis, Kaunas) es básicamente un paisaje en el cual los contornos de las colinas y de los bosques ondean de una manera semejante al contrapunto musical. Ciurlionis también pintó en series, representando cada cuadro uno de los movimientos de una sonata.

Claude Lorrain 1600-82

Este pintor, nacido en el pueblo de Chamagne, en la Lorena, y cuyo verdadero nombre es Claude Gellée, puede considerarse como el mejor paisajista del siglo XVII. A excepción de una breve visita a Alemania y a Francia entre 1625 y 1627, realizó toda su carrera de pintor en Italia, y es preciso examinar su arte dentro del contexto de la escuela romana de ese período. Sus cuadros de paisajes guardan relación con las principales preocupaciones del arte italiano del siglo XVII: el estudio de la naturaleza y la exploración de la luz. Sus logros en estos campos lo colocan entre los más grandes pintores de su época. Limitó su investigación de estos temas a la pintura de paisajes, a diferencia de otros pioneros como Rubens, Rembrandt y Poussin, para los cuales ésta no fue más que un aspecto de su enfoque general. Claude amplió radicalmente el concepto de paisaje, otorgándole significación histórica sin sacrificar su sensibilidad a los efectos de la naturaleza.
Al hacer esto, llevó aún más allá la tradición clásica de la pintura de paisajes que había ido evolucionando en Italia a partir del Renacimiento.
Para el estudio de su vida contamos con dos fuentes: las biografías de Joachim von Sandrart y de Filippo Baldinucci. Sandrart (1606-88), contemporáneo de Claude, compartió con él sus primeros años en Italia. Fue uno de los muchos artistas del norte que acudieron a Roma a comienzos del siglo XVII y con los cuales Claude estuvo relacionado en un principio. Sandrart acompañó a Claude en muchas de las expediciones de éste a la campiña de las inmediaciones de Roma, que fue siempre su mayor fuente de inspiración. Su biografía es especialmente valiosa porque brinda una narración de primera mano del método de trabajo de Claude, en especial de los estudios de la naturaleza que constituyen la base del arte paisajístico de Claude. Baldinucci (1624-96), de una generación posterior a la de Claude, obtuvo la mayor parte de la información que vierte en su biografía a través del sobrino del artista. Se trata de una biografía más profesional, detallada y objetiva, pero menos circunstancial. Ambos intentaron poner de relieve la supuesta ingenuidad del pintor, pero la perspectiva moderna aprecia de una manera más ajustada el contenido intelectual de su arte y la seriedad de objetivos de este artista minucioso y escrupuloso.
Respecto de la formación inicial de Claude existen dos tradiciones (fue el tercero de cinco hijos). Sandrart afirma que en un comienzo entró como aprendiz de un pastelero; Baldinucci, en cambio, dice que comenzó en el estudio de su hermano mayor, grabador de madera, en Estrasburgo. Sin embargo, su formación determinante comenzó en Italia, a donde había llegado antes de 1615. Es posible que trabajara para el pintor alemán Gottfried Wals en Nápoles durante los dos primeros años. El primer dato seguro es que fue aprendiz de Agostino Tassi en Roma en 1618, y permaneció con este artista hasta 1625. Tassi ejerció una influencia importantísima sobre la formación del estilo de Claude. Como paisajista decorativo que se dedicó principalmente a la pintura de frescos, su arte estaba firmemente asentado en la tradición clásica del paisaje. Utilizaba los elementos del paisaje y de las escenas costeras, con figuras pastoriles, bíblicas o mitológicas, con arquitectura y con embarcaciones. Todos estos temas se encontrarían más tarde en la pintura de Claude.
Tras su regreso a Italia en 1627, Claude recibió encargos para pintar frescos en los palacios de algunos altos representantes del clero de Roma. Sin embargo, pronto abandonó este medio para dedicarse a la pintura de caballete. Sus mecenas siguieron perteneciendo a los círculos de la aristocracia: los Médicis, el Papa Urbano VIII, Felipe IV de España. En esto se diferenciaba de su contemporáneo Poussin, cuyas pinturas solían estar destinadas a la burguesía intelectual.
En su primer período, hasta la década de 1640, Claude produjo muchos paisajes y marinas que significaron una enorme evolución respecto de las composiciones más bien esquemáticas que presentan los paisajes de Tassi y de Bril. Consiguió conectar los planos de sus composiciones mediante sutiles gradaciones aéreas que creaban una unidad real de atmósfera. Sus paisajes están inundados de luz, resultado de sus observaciones del natural, evidenciadas también por los muchos estudios que realizó al aire libre. Fue el primero que intentó representar el sol en una tela y que exploró sus efectos con toda la precisión que le fue posible.
En su segundo período, desde 1640 hasta su muerte, el naturalismo de este pintor acusa cada vez más la influencia de un sentimiento humanista clásico. Esto es resultado de su estudio del arte de Domenichino (1581-1641) y de Annibale Carracci (1560-1609), como se ve sobre todo en las contribuciones de este último a los frescos del Palazzo Aldobrandini, en Roma (c. 1604).
Sus aspiraciones artísticas se volvieron más ambiciosas al incluir temas específicos tomados de la mitología clásica o de la Biblia. Sus composiciones se hicieron más estudiadas y complejas que en los motivos pastoriles anteriores, y pueden ser consideradas plenamente históricas, ya que la forma del paisaje depende directamente de la importancia del tema, y las figuras son parte integrante de la composición. Este estilo maduro está brillantemente representado en cuadros como *Paisaje con bailarinas* (1669; Museo Ermitage, Leningrado) y *Vista de Cartago* (1676; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo), en el cual manipuló las figuras y el escenario consiguiendo un efecto de gran dramatismo.
En su búsqueda de un estilo épico, más serio, volvió la mirada hacia la *Eneida* de Virgilio, encontrando en ella inspiración y hallándola cada vez más adecuada a sus gustos, sensación que se fue agudizando cerca ya del fin de sus días. Los últimos cuadros constituyen una mezcla excelsa de sentimiento poético y de habilidad decorativa, cuya sublimidad nada tiene que envidiar

a la alcanzada por el poeta clásico. En cuanto a la pericia técnica, no se advierte decadencia alguna. La aceptación de las cualidades del manierismo le permite a estas alturas una manipulación muy personal de las figuras, que llegaría a reconocerse como un componente esencial de su arte y no como un fallo, según se consideró en un principio. Esto se demuestra de una manera palpable en su último cuadro, *Ascanio disparando contra el venado de Silva* (Ashmolean Museum, Oxford), pintado cuando tenía 82 años. A lo largo de toda su carrera, Claude llevó un minucioso registro de sus composiciones y de sus clientes



en el llamado *Liber Veritatis*. Se trata de una serie cronológica de copias a pluma de los encargos más importantes que se le hicieron. Los 195 dibujos permiten formarse una idea de su estilo y de cómo fue evolucionando.
La visión que tenía Claude del mundo clásico partía de una concepción muy diferente de la de Poussin, el artista que trabajó más cerca de él durante su vida. Los paisajes de Poussin son construcciones intelectuales que dependen directamente de la imaginación del artista. Los paisajes de Claude, aunque menos ideales, se apoyan firmemente en la observación del mundo natural. Precisamente esta cualidad fue la que dio a su arte un atractivo tan perdurable ante las generaciones posteriores, especialmente aquéllas que cayeron bajo el influjo del sustrato clásico que había en Italia. En la Inglaterra del siglo XVIII, esta admiración fue plasmada por la aristocracia y los terratenientes en la disposición clásica de sus parques. La capacidad indiscutible de Claude para observar la naturaleza hace que su arte resulte interesante aún en nuestros días, tanto en el plano intelectual como en el sensorial.

Clodion 1738-1814

Claude Nancy —más conocido como Clodion— nació en Nancy, siendo el décimo hijo de Thomas Michel, primer escultor del rey de Prusia. Por la rama materna, Clodion estaba emparentado con la familia Adam de escultores. Estas relaciones eran muy comunes entre los artistas franceses de primera línea, entre los cuales se contaban los escultores. En 1781 se casó con la hija del escultor Agustin Pajou.
Clodion y tres de sus hermanos se trasladaron a París en 1755 y trabajaron bajo la supervisión de su tío, Lambert-Sigisbert Adam, y a la muerte de éste en 1759 se traladaron al estudio de Jean-Baptiste Pigalle. Pero casi de inmediato, Clodion ganó el Premio de la Academia. Siguiendo la costumbre habitual, se trasladó a continuación a Roma para realizar estudios financiados por el Estado, permaneciendo en esta ciudad desde 1762 hasta 1771. Después de 1767 trabajó allí privadamente para Catalina II de Rusia, reconocida francófila y mecenas internacional de las artes.
Para cuando regresó a París estaba dedicado a la producción de muchas obras en pequeña escala inspiradas por los temas más irreverentes de la escultura antigua. No tardó en establecer un taller en el cual contó con la ayuda de su hermano y de unos cuantos artesanos, y que estaba situado en la Place Louis XV (actualmente, Place de la Concorde). Allí crearon una serie de estatuillas, grupos, relieves y jarrones poblados de ninfas, faunos, sátiros y bacantes emplazados en un ambiente gozoso y bucólico. Se trata de figurillas alegres, encantadoras, delicadamente modeladas y evocadoras de la niñez o de la vuelta a la juventud.
La mayoría de ellas fueron realizadas en ese medio de suprema ductilidad que es la terracota, cuyas posibilidades ya había revelado Robert Le Lorrain, (1666-1743) y luego Lalive de Jully se había encargado de ensalzar.
Clodion fue el primer escultor que hizo de la terracota su medio fundamental. Esto le permitió liberarse de las agotadoras luchas que inevitablemente traían aparejadas la realización y pago de los monumentos de grandes dimensiones. Sin embargo, recibió encargos oficiales, y la prueba más evidente de su capacidad como escultor en mármol a gran escala es su *Montesquieu* (versión final de 1783; Institut, París), realizada por encargo de la Corona.
En 1773 fue elegido miembro de la Académie Royale, pero como jamás pronunció el discurso de admisión que ordenan los estatutos, no llegó a miembro de pleno derecho, aunque en 1793 fue nombrado académico correspondiente. Tanta fue la popularidad alcanzada por su estilo, que después de 1783 pudo darse el lujo de no exponer en el Salón (donde había presiones para que se presentaran piezas menos frívolas), con lo cual no figuró en las muestras ninguno de sus más brillantes grupos de terracota.
La obra realizada por Clodion antes de la Revolución fue muy vasta, y a menudo las obras se hacían por duplicado en porcelana y en bronce, a fin de ser incoporadas a objetos tales como candelabros y relojes. El problema es que, como no están fechadas, muchas veces resulta difícil distinguir entre su propia obra y la de sus muchos ayudantes.
Durante la Revolución, Clodion se retiró a Nancy. Después, preparó su reaparición en París con la obra austera y sensacional que presentó en el Salón de 1800, *Déluge* (posiblemente destruida), que estaba muy a tono con las heroicas preocupaciones de la época. A continuación, le encargaron trabajar en monumentos napoleónicos como la Colonne Vendôme (o Columna de la Gran Armada, Place Vendôme, París) de 1806-10, el Arc de Triomphe (1806) y el monumento del Carrousel.

Clouet, Familia siglo XVI

Jean y François Clouet, padre e hijo, fueron ambos pintores franceses.
Jean (1485/90-1541), nacido posiblemente en Holanda, aparece mencionado en las crónicas de Francisco I de 1516. Su primera residencia conocida fue en Tours, y su esposa era francesa.
Después de 1525 se trasladó a París, donde es muy posible que viviera hasta su muerte.
Todos los cuadros asociados con su nombre que han llegado hasta nosotros son retratos. Entre ellos sólo hay unos ocho que tienen visos de autenticidad. Se caracterizan por zonas marcadas, luminosas, de color tersamente aplicado, por una gama cromática restringida y, sin embargo, por un aguzado sentido de los detalles. Todos son pequeños, y entre ellos figuran un *Hombre con libro* (Royal Art Collection, Windsor) y *Guillaume Budé* (Metropolitan Museum, Nueva York). Casi todos están de acuerdo en que es suyo el retrato oficial de Francisco I (c. 1520; Louvre, París). Clouet fue, con toda probabilidad, el autor de retratos en miniatura que constituyen un anticipo de la obra de Hans Holbein *el Joven* y de Nicholas Hilliard; también preanuncia a Holbein como dibujante de retratos. Aproximadamente pueden atribuírsele unos 120 dibujos de cabezas de personajes reales y de la corte, realizados casi todos en tiza negra o roja (casi todos en el Musée Condé, Chantilly). Sorprendentemente parecidos por la maestría del dibujo y por la penetración psicológica, aportaron una autoridad técnica esencialmente florentina, incluso leonardesca, a las formas anteriores de retrato francés.
François (c. 1510-72), el hijo de Jean Clouet, nació, quizá, en Tours y murió en París. Sucedió a su padre como

Claude Lorrain: *El embarque de Santa Úrsula*; óleo sobre tela; 113 × 149 cm.; 1641. National Gallery, Londres.

pintor del rey, y por entonces se decía de él que «ya lo imitaba muy bien». Esto, y el hecho de que a ambos pintores se les aplicaba el sobrenombre de Janet, ha dado lugar a muchísimas confusiones. François siguió dibujando retratos a la manera de su padre (principales colecciones en el Musée Condé, Chantilly y en la Bibliothèque Nationale, París), aunque sacrificando parte de la agudeza en aras del encanto. También pintó retratos, por ejemplo *Pierre Quthe* (1562; Louvre, París), *Señora en el baño* (c. 1570; National Gallery of Art, Washington, D. C.); mitología (*Diana bañándose*, 1550; Musée des Beaux-Arts et de la Ceramique, Rouen) y cuadros de costumbres. En ellos se percibe claramente su conocimiento de la escuela de Fontainebleau y de la pintura de Amberes. En todas sus obras hay marcadas tendencias naturalistas.

Coldstream, Sir William 1908-

Sir William Coldstream es un artista, profesor y funcionario inglés, y uno de los más notables pintores ingleses de retratos posteriores a 1954. Nació en Northumberland y estudió en la Slade School of Fine Art de Londres; expuso con el New English Art Club y con el London Group. En 1934 se despertó su interés por el cine, pasando a desempeñar un cargo en la G.P.O. Film Unit. Coldstream comenzó a pintar nuevamente en 1936 y en 1938 fundó la Euston Road School junto con Claude Rogers y Victor Pasmore. En 1943 fue nombrado artista oficial de guerra y fue enviado a El Cairo; en 1949 fue nombrado profesor del Colegio Universitario de Londres. Los paisajes y retratos anteriores suelen tener una atmósfera difusa. La obra posterior es más intelectual y permite adivinar la influencia de Cézanne.

Cole, Thomas 1801-48

El pintor paisajista norteamericano Thomas Cole fue el fundador de la Hudson River School y uno de los primeros miembros de la Academia Nacional. Nació en Lancashire, Inglaterra, y fue llevado a Estados Unidos en 1820. Allí trabajó como aprendiz de un grabador en Ohio. Cole se vio profundamente influido por las medias tintas del pintor inglés John Martin y viajó mucho por Europa y por Inglaterra, pero sus obras más importantes revelan una clara concepción americana. Las mejores están agrupadas en series; tal es el caso de *El viaje de la vida* (1894; Munson William-Proctor Institute, Utica, Nueva York).
Estos enormes paisajes tienen un enfoque poético y filosófico; en ellos, Cole muestra su comprensión de las responsabilidades del hombre frente a la riqueza y fuerza potenciales del Nuevo Mundo.



Clodion: *Cupido y Psique*; terracota; altura, 59 cm.; c. 1798-1804. Victoria and Albert Museum, Londres.

Colombe, Jean 1430/5-1529

Jean Colombe fue un iluminador francés, hermano del escultor Michel Colombe. Sus títulos de propiedad en Bourges están registrados en la década de 1460. El taller de Jean llegó a ser uno de los de mayor producción durante la segunda mitad del siglo XV. Es probable que durante la década de 1470 iluminara un enorme Libro de Horas para Louis Laval (Bibliothèque Nationale, París; Ms. Lat. 920). Gracias al mecenazgo de Carlota de Saboya en la década de 1480, recibió importantes encargos,



Jean Clouet: *Retrato de Antoine de la Barre, arzobispo de Tours*; dibujo en tiza blanca y roja; 28 × 20 cm.; c. 1520-5. Musée Condé, Chantilly.

entre los cuales figuraban las ilustraciones para el *Libre des Douze Périls d'Enfer* (Bibliothèque Nationale, París: MS. Fr. 364), un libro que contiene el anagrama del artista, «Molbeco». Colombe terminó obras que habían quedado inconclusas antes del siglo XV, entre ellas un Apocalipsis que se encuentra actualmente en la Bibioteca del Escorial, Madrid, comenzado por Jean Bapteur y Perronet Lamy. También terminó partes del *Très Riches Heures* (Musée Condé, Chantilly; Ms. 65), comenzado por los hermanos Limburg para el duque de Berry. Agregó una estructura dorada ornamentada y algunas figuras de gran fuerza y diversidad; prefirió las perspectivas ilusorias a las delicadas atmósferas pintadas por sus predecesores.



Colombe, Michel 1430/5-1512

El escultor francés Michel Colombe era hermano del miniaturista Jean Colombe. No es mucho lo que sabemos sobre la obra realizada por Michel antes de 1500. Por esta fecha tenía casi setenta años y estaba trabajando en Tours. Se sabe que allí hizo diseños, incluida una medalla del año 1500, para la entrada triunfal de Louis XI en Tours a su regreso de Italia. Bajo el mecenazgo de Ana de Bretaña, la obra más importante de Colombe fue una tumba para los padres de su protector, Francisco II, duque de Bretaña, y su esposa, Margarita de Foix. El sarcófago, diseñado por Jean Perréal, fue realizado por Michel con la colaboración de varios ayudantes italianos, y fue instalado en 1507 en la iglesia de las Carmelitas de Nantes (actualmente en la catedral de Nantes). Colombe fue el primero de los escultores franceses del siglo XV que adoptó la ornamentación de estilo italiano. Incorporó al sarcófago una arcada redondeada con elementos grotescos y pilastras a la manera antigua, pero las grandes figuras de las esquinas, que representan a las Virtudes, conservaban una riqueza de material borgoñona y naturalista en la expresión facial. Aproximadamente por 1508-9, Colombe esculpió un retablo para la capilla palatina de Gaillon; su relieve de *San Jorge y el dragón*, que actualmente se encuentra en el Louvre de París, presenta indicios de colaboración italiana en su estructura. El relieve mismo es la menos italianizante de sus obras. Un valiente San Jorge corta las alas a un gigantesco dragón cubierto de escamas. La diminuta princesa aparece abrumada por un espacio montañoso que no muestra ninguno de los rasgos experimentales de Donatello o de Uccello. El diseñador, Perréal, quería que Colombe colaborase con él nuevamente en una tumba ducal en Brou, pero ese proyecto no llegó a realizarse.

Jean Clouet: *Retrato de Francisco I de Francia*; aguada sobre vitela montada en madera; 27 × 22 cm.; c. 1540. Louvre, París.

Colonia, Juan de c. 1415-81

Es probable que el constructor Juan de Colonia proviniese de la ciudad de este nombre. Invitado a España por el obispo de Cartagena, fue uno de varios arquitectos del Norte que acudieron a la Península durante el siglo XV. Entre c. 1442 y c. 1458 trabajó en la catedral de Burgos (comenzada c. 1220), especialmente en las agujas octogonales situadas al oeste, que tienen un trabajo de tracería abierta a la manera del gótico tardío de Alemania. Desgraciadamente, su magnífico cimborrio se derrumbó y fue reemplazado por un ejemplar igualmente complejo del siglo XVI diseñado por su nieto Francisco. La otra gran obra de Juan, comenzada en 1461, es la capilla de la cartuja de Miraflores, cerca de Burgos, que alberga los monumentos del rey Juan II y de la reina Isabel. Una gran iglesia sin naves laterales fue terminada por su hijo Simón.

Colvin, Marta 1917-

La escultora de origen chileno Marta Colvin estudió escultura con Julio Antonio Vásquez en la Academia de Santiago. Visitó Europa en 1948 y trabajó la madera y el metal en el lenguaje escultórico internacional de la década de 1950. En París estudió escultura con Ossip Zadkine (1890-1967); su escultura curvilínea orgánica —en parte abstracta, en parte figurativa— reflejaba interés por la obra de Laurens y de Brâncuşi, a quienes llegó a conocer. En la década de 1950 vivió en París y en Londres y trabó relación con Henry Moore. Más tarde enseñó escultura en la Academia de Santiago, y en su manera de tallar se advierte la influencia de la escultura americana precolombina y primitiva.

Conrad von Einbeck fl. 1383-1416

Conrad von Einbeck fue un arquitecto y escultor alemán. En 1383 empezó el coro de St. Morits en Halle an der Saale, un diseño en el que se advierte la influencia de los talleres de Parles en Praga, especialmente en la tracería de las ventanas. En el interior hay varias esculturas de piedra firmadas por Conrad, y en todas ellas se combina la intensidad emocional con un minucioso naturalismo. La *Virgen de luto*, por ejemplo, expresa su dolor tanto en el rostro como en los gestos, pero, por si fuera necesario subrayar más el estado de ánimo, sus ojos están orlados de lágrimas meticulosamente talladas. El estilo es, básicamente, el denominado «estilo blando» de las «Bellas Madonnas» de la época, pero sin su aire de elegancia. La ménsula tallada en forma de busto en la nave lateral norte se inspiró en los bustos retrato de la Catedral de Praga. Este busto, que suele considerarse como un autorretrato de Conrad, presenta a un hombre de aspecto juvenil con facciones rotundas, ojos hundidos y una expresión meditabunda.

Conrad von Scheyern
Comienzos del siglo XIII

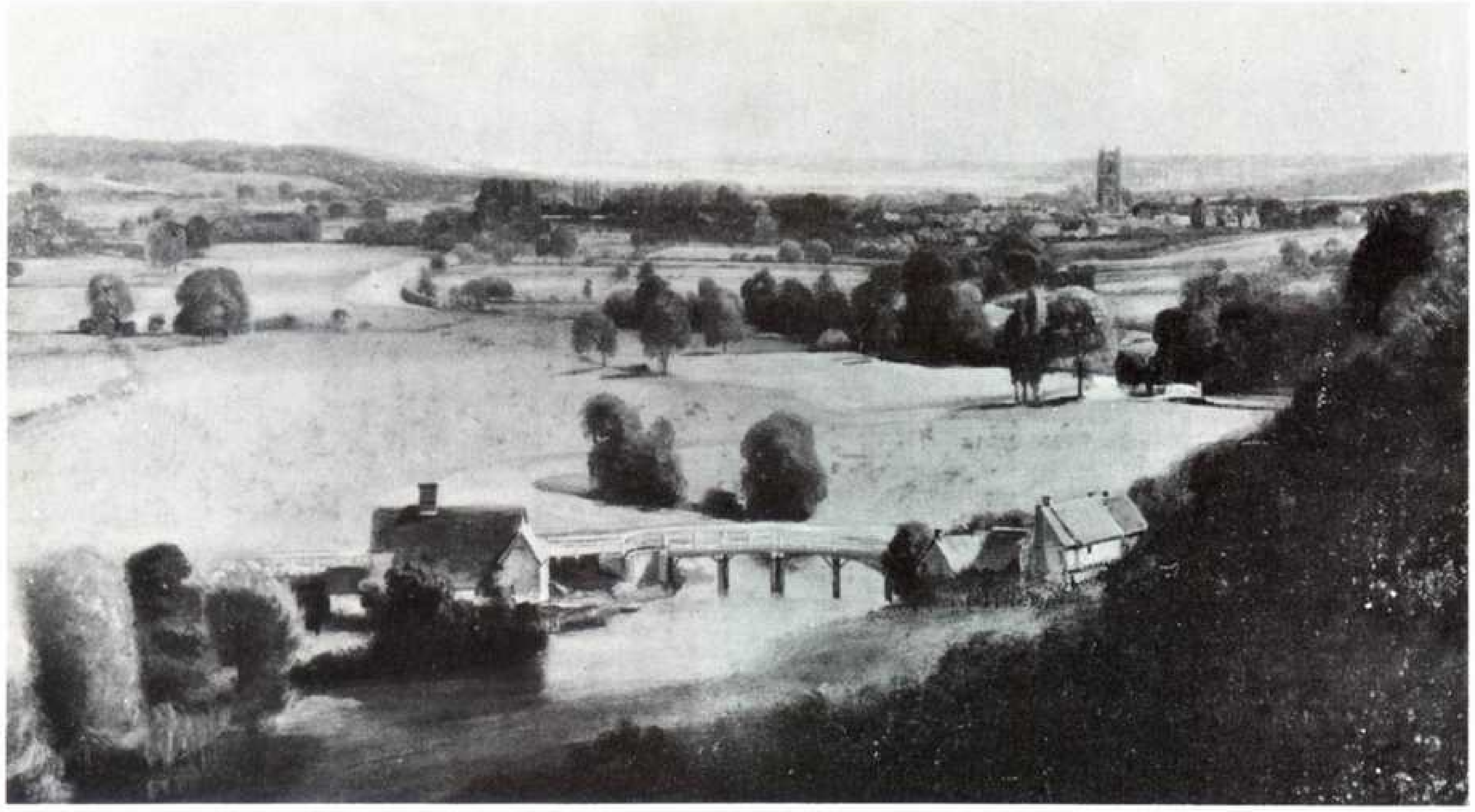
Conrad von Scheyern fue un iluminador alemán. Cinco manuscritos de la abadía de Scheyern, en Baviera, contienen referencias a un hombre, «Cuonradus», que en general se considera que fue su amanuense e iluminador; en realidad, las obras presentan variaciones demasiado notables en cuanto a la escritura y a la decoración para haber sido realizadas por una misma mano. Un *Glossarium Salomonis* (Staatsbibliothek, Munich; Clm. 17.403) fechado en 1241 está copiado de un manuscrito de 1158-65 de Prüfening, cerca de Ratisbona; pero las líneas duras del original están reemplazadas por un estilo más suave, redondeado, con un solo atisbo del habitual «estilo dentado» (*Zackenstil*) en los ropajes. Las espléndidas ilustraciones a toda página del *Liber Matutinalis* (Staatsbibliothek, Munich; Clm. 17.401) realizadas entre 1206 y 1225 están más próximas al estilo bizantino del *Hortus Deliciarum* de fines del siglo XII, que anteriormente estaba en Estrasburgo.

Conrad von Soest
fl. c. 1390-c. 1425

Conrad von Soest fue un importante pintor alemán que trabajó en Westfalia durante el primer cuarto del siglo XV. Su personalidad artística puede inferirse del espléndido altar mayor de la iglesia de San Nicolás de Bad Wildungen, que está firmado y fechado en 1404. Está pintado en lo que se ha dado en llamar «estilo blando» muy relacionado con el gótico internacional y con claras influencias de la pintura franco-borgoñona. La elegancia lírica de las figuras contrasta con el realismo cotidiano de los detalles. Posteriormente pintó el altar mayor de la iglesia de la Virgen de Dortmund (c. 1420), del cual han llegado hasta nosotros importantes fragmentos.

Constable, John 1776-1837

Constable está considerado como uno de los dos grandes maestros de la pintura paisajística inglesa, junto con J. M. W. Turner (1775-1851). Nacido el 11 de junio de 1776 en East Bergholt, Suffolk, en el seno de la familia de un próspero molinero, Constable manifestó desde edad muy temprana una gran sensibilidad ante las bellezas naturales del lugar en que había nacido. Más tarde escribiría: «Asocio mi despreocupada infancia con todo lo que se encuentra en las riberas del Stour. Esas escenas hicieron de mí un pintor, y les estoy agradecido». Muy pronto demostró su interés por la pintura y el dibujo, viéndose alentado a ello por John Dunthorne, fontanero y vidriero local muy aficionado al arte. También fue presentado al famoso mecenas y pintor aficionado Sir George Beaumont, y al grabador profesional J. T. Smith. Después de trabajar durante algún tiempo en el molino de su padre, se trasladó a Londres, y en 1799, animado por el pintor paisajista Joseph Farington, empezó a estudiar en las Royal Academy School. Gracias a Beaumont, Smith y Farington, se familiarizó con la tradición paisajística europea, especialmente con las obras de Claude Lorrain (1600-82) y con los pintores holandeses del siglo XVII. Pero Constable ya estaba entregado a la pintura de la campiña de su nativo valle del Stour de una manera más directa e informal que le era propia. Ya en 1802, el año en que expuso su primer paisaje en la exposición de la Academia, escribió a Dunthorne: «Durante estos dos últimos años he estado corriendo tras los cuadros y buscando una verdad de segunda mano... Me dedicaré a hacer algunos laboriosos estudios del natural... Hay lugar suficiente para un pintor natural». Aunque habría de pintar varios retratos —a veces con fortuna, cuando tenía una relación íntima con el modelo, como lo demuestra el retrato de su novia María Bicknell (1816; Tate Gallery, Londres)—, su mayor interés durante toda su carrera habría de ser la pintura del paisaje inglés.
La primera etapa de la evolución



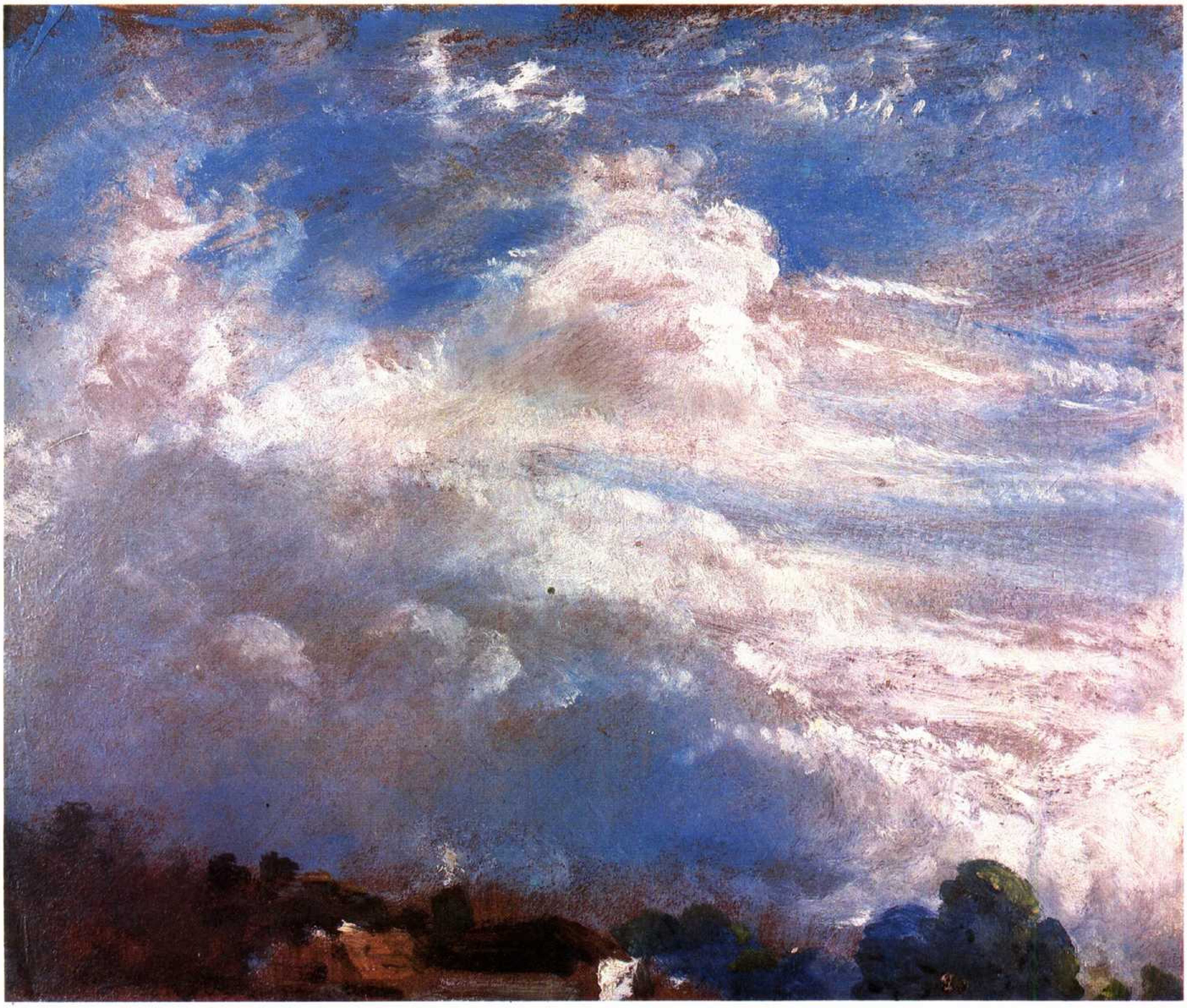
John Constable: *El valle de Stour*; óleo sobre papel dispuesto sobre tela; 50 × 60 cm.; c. 1805. Victoria and Albert Museum, Londres.



John Constable: *Camino campestre*; óleo sobre papel; 20 × 30 cm.; 1821. Tate Gallery, Londres.

artística de Constable fue lenta; los dibujos realizados durante sus excursiones por el Distrito de los Picos en 1801 y por el Distrito de los Lagos en 1806 muestran las diversas influencias de Beaumont, Gainsborough, los Cozen y Girtin. Pero llegó a la conclusión de que las vistas pintorescas y los paisajes de montaña no ejercían una gran atracción sobre él, y renunció a emprender nuevas excursiones. Quería pintar la naturaleza de una manera directa y fiel, como se ve por las notas que tomó sobre los dibujos, en las que consignaba la hora, las condiciones climáticas, etc.; pero algunos de sus cuadros, como el *Valle de Dedham* (1802; Victoria and Albert Museum, Londres), están compuestos a la manera formal de Claude, artista a quien Constable siempre admiró profundamente.

Aproximadamente a partir de este momento, empezó a explorar de una manera más intensa las posibilidades pictóricas de la campiña de las inmediaciones de su casa de Suffolk, haciendo pequeños bocetos al óleo al aire libre y experimentando con colores más brillantes y variados para plasmar los efectos de la luz y de la atmósfera. También hizo pequeños estudios a lápiz, entre los que destacan los contenidos en los libros de bocetos de 1813 y 1814 (Victoria and Albert Museum, Londres).
Registraba sus observaciones de una manera inmediata y brillante, abarcando no sólo los detalles del follaje, de los instrumentos de labranza, de los hombres en actitudes de trabajo o de descanso, sino también cualquier escena que pudiese servir posteriormente como base para una composición. Estos bocetos realizados al aire libre al óleo o a lápiz pretendían ser estudios preparatorios para los óleos cuidadosamente acabados que pintaba en su estudio y exponía anualmente en la Real Academia. Al parecer, en una sola ocasión, cuando estaba trabajando en el *Embarcadero cerca del molino de Flatford* (1815; Victoria and Albert Museum, Londres), Constable realizó la totalidad de la obra al aire libre.
En 1816, tras un noviazgo largo y difícil, Constable se casó con María Bicknell, y en 1820 estaba establecido en Hampstead, Londres. Sólo en 1819, un año antes de que lo eligieran correspondiente de la Real Academia, reveló los resultados completos de sus estudios y la medida de su talento en su cuadro *El caballo blanco* (Frick Collection, Nueva York). Éste fue el primero de una serie de seis grandes cuadros (aproximadamente 1,3 por 2 metros) en los que representó la vida cotidiana y el trabajo que se realiza en las riberas del Stour. Al igual que su anterior cuadro *Molino de Flatford sobre el Stour* (1817; Tate Gallery, Londres), estas obras pretendían elevar la categoría de su pintura paisajística en la Academia. El más famoso de la serie es *El carro de heno* (1821; Tate Gallery, Londres), que fue expuesto en la Real Academia con el simple título de *Paisaje: mediodía*. Este cuadro no sólo permite ver las cualidades verdeantes y soleadas de la campiña inglesa en verano, sino que además crea una tranquila sensación de goce profundo. En él, el hombre aparece totalmente fundido con su medio, imagen que ilustra perfectamente un aspecto de la actitud romántica respecto de la relación entre el hombre y la naturaleza.
Para *El carro de heno*, al igual que para algunos otros de sus cuadros de grandes proporciones, Constable hizo un boceto preliminar del mismo tamaño del óleo. Es indudable que esta costumbre inspiró la técnica más



John Constable: *Estudio de nubes: horizonte y árboles*; 25 × 29 cm.; 1821. Royal Academy of Arts, Londres.

libre que se pone de manifiesto en las obras que expuso durante la década de 1820, por ejemplo, su utilización de la espátula lo mismo que del pincel para aplicar la pintura, y el amplio uso de toques de blanco para dar a la superficie una textura reluciente. Alrededor de 1825, cuando pintó la última de sus grandes series, *Caballo saltando* (Royal Academy of Arts, Londres), estaba indeciso entre mandar el óleo acabado a la exposición de la Academia o el boceto preparatorio (1825; Victoria and Albert Museum, Londres). Las dos obras eran casi idénticas en cuanto al grado de acabado y a la aplicación de pinceladas sueltas y rápidas.

En las obras maduras de Constable se advierte siempre una impresionante confianza en las bellezas de la propia naturaleza. En una ocasión dijo que su «arte limitado y abstracto debe buscarse bajo cada cerca y en cada camino». En 1821 escribió a su amigo John Fisher: «Viejos maderos podridos, postes cubiertos de fango y paredes de ladrillos: amo esas cosas... Mientras siga pintando, no dejaré nunca de pintar esos lugares». El hecho de que expresara esta idea, cuando la formalidad de los estilos clásicos y pintorescos de paisaje era universalmente aceptada y admirada, habla muy a las claras de su originalidad.

Si bien Constable viajó muy poco por Inglaterra, algunos lugares fuera de Suffolk se volvieron familiares e importantes como temas para sus cuadros durante estos años. Uno de ellos fue Salisbury, que visitó por primera vez en 1811. Allí conoció a John Fisher, que había de ser su amigo durante toda la vida y cuyo tío, el obispo de Salisbury, le encargó la famosa vista de la catedral (1823; Victoria and Albert Museum, Londres). Otro fue Brighton, a donde llevó por primera vez a su familia en 1824, debido a la quebrantada salud de su esposa, y donde pintó algunas escenas notablemente frescas y vitales de la playa. Las temporadas que pasó en su casa de Hampstead aumentaron su interés por los cambios climáticos, especialmente por la formación de las nubes.

A pesar de su tardía elección como miembro de pleno derecho de la Real Academia en 1829, sus últimos años fueron muy infelices. En 1828 murió

María, dejándolo con siete hijos, y su amigo Fisher murió cuatro años más tarde. Constable nunca se recuperó totalmente de estas pérdidas. Sus esporádicas depresiones parecen expresarse en las tormentosas atmósferas y en la inquieta pincelada de los cuadros que pintó durante esos años, por ejemplo *El castillo de Hadleigh* (1829; Paul Mellon Center for British Art, New Haven) y el dramático boceto al óleo preparatorio para ese cuadro (c. 1829; Tate Gallery, Londres). También c. 1829 Constable empezó a trabajar en diseños que David Lucas grabaría en medias tintas y publicaría en una serie titulada *Escenas paisajísticas inglesas,* proyecto para el que tal vez sirviera como modelo el que hicieron Claude y Turner, y que pretendía ser una síntesis de las ideas y realizaciones del artista. Algunas de las opiniones de Constable sobre el paisaje figuran en textos que acompañaban a las imágenes y luego fueron ampliados en conferencias que dictó en Hampstead en 1833 y 1835. Murió el 30 de marzo de 1837.

Durante la década de 1830, Constable logró mayor expresividad en su trabajo; se preocupó menos por la representación naturalista minuciosa de la escena y más por hacer un registro inmediato de la luz y de la atmósfera del momento y de los efectos efímeros del cielo, el follaje y el agua.

El naturalismo de la obra de Constable obtuvo un merecido reconocimiento en su época; Henry Fuseli dijo a Callcott en 1823 que Constable le hacía «pedir su abrigo y su paraguas». Este naturalismo fue, en gran medida, el fruto de una estrecha observación que alcanzó a veces una intensidad científica. No sólo consultaba los tratados de ciencias, por ejemplo de meteorología, sino que también creía, según afirmó en conferencia dictada en 1836, que su profesión era «*científica* al mismo tiempo que *poética*». Estaba especialmente interesado en los efectos de la luz y de la sombra, con los cuales trataba de representar las características transitorias de la escena que tenía ante sus ojos, de plasmar lo que él llamaba el «claroscuro de la naturaleza». El consejo que le dio en 1802 el presidente de la Real Academia, Benjamin West, quien le dijo que «la luz y la sombra nunca se están quietas» fue, según Constable, la mejor conferencia sobre claroscuro



Samuel Cooper: *Retrato de un desconocido*; acuarela sobre vitela; 7,3 × 5,7 cm.; 1645. Collección de la reina Isabel II de Inglaterra.

que hubiese oído jamás.

El papel de Constable dentro del arte romántico de comienzos del siglo XIX se vio garantizado en parte por este interés en el carácter transitorio de los fenómenos de la naturaleza, pero sobre todo por su convicción de que «la pintura no es para mí más que otra palabra para designar el sentimiento». Para Constable, un paisaje era capaz de expresar una actitud poética, como sucede en *El trigal* (1826; National Gallery, Londres), que constituye una interpretación visual de unos versos del poema *Verano,* de James Thomson. La obra de Constable, al igual que la de Turner, fue tan original e individual que tuvo pocos seguidores entre los artistas ingleses; más fiel fue Frederick William Watts (1800-62). Sin embargo, abundaron las copias y falsificaciones.

Delacroix fue uno de los mayores admiradores de la obra de Constable y dijo de él que era «una de las glorias de Inglaterra», y llegó incluso a adoptar en cierta medida su utilización suelta, quebrada, de la pintura. Pero la influencia principal de Constable en Francia tuvo un alcance mucho más amplio; su obra fue admirada por el grupo de Barbizon de paisajistas, cuyo ulterior interés por el naturalismo y por la pintura al aire libre habría de sentar las bases del impresionismo.

Cooper, Samuel 1609-72

La obra del miniaturista inglés Samuel Cooper significó una ruptura con la tradición de Nicholas Hiliard e Isaac Oliver, e introdujo el barroco en la pintura inglesa de miniaturas. Cooper fue en un principio aprendiz de su tío John Hoskins, pero ya empezó a trabajar por cuenta propia en 1642. Pronto estuvo en condiciones de asimilar la influencia de Van Dyck, y pueden percibirse también en su obra ecos de las composiciones de Lely. Su efecto más característico es una suave tonalidad gris perla. En vida del pintor, su obra fue muy apreciada, y tanto Cromwell como Carlos II, después de la Restauración, requirieron con gran frecuencia sus servicios.

Copley, John 1738-1815

El pintor norteamericano John Singleton Copley tuvo en su carrera dos facetas muy bien delimitadas: una como el primer gran retratista de Estados Unidos, y la otra, a partir de 1774, como pintor histórico y precursor de la pintura romántica en Londres.

Copley nació en Boston. Aunque fue hijastro de Peter Pelham, un grabador de mediastintas formado en Londres, su educación fue fundamentalmente autodidacta, llegando a formar un estilo retratístico personal muy superior a todos los antecedentes en el género. En *Henry Pelham (Muchacho con ardilla)* de 1765 (Boston Museum of Fine Arts), Copley pintó con claridad objetiva, agudeza de caracterización y maestría absoluta, sin precedentes en las colonias de América.

A partir de 1760 produjo un registro magnífico de la clientela de la Nueva Inglaterra donde había nacido, con cuadros tales como *La Sra. Winthrop* (1773; Metropolitan Museum, Nueva York), y de héroes del período revolucionario, como *Paul Revere* (1765-70; Boston Museum of Fine Arts).

Sin embargo, Copley se sentía aislado de los acontecimientos artísticos que ocurrían en Europa.

La situación política le permitía albergar serias dudas sobre la posibilidad de vivir de su actividad como retratista en los Estados Unidos, y como yerno de un importante comerciante de té, su posición familiar era precaria. Todos estos factores lo impulsaron a trasladarse

definitivamente a Inglaterra en 1774. En Londres, la influencia de Sir Joshua Reynolds y de Benjamin West hicieron que los retratos de Copley perdiesen la vivacidad de estilo que los había caracterizado, y pasara a interesarse fundamentalmente por los cuadros históricos de grandes dimensiones. Sus obras históricas más logradas fueron sobre temas de la época y, al igual que las de West, con las vestimentas que correspondían a la misma.

En *Brook Watson y el tiburón* (1778; Boston Museum of Fine Arts) el interés de Copley se centraba más en el riesgo del hombre ante los elementos naturales que en el significado histórico; su éxito fue mayor en este tratamiento de un tema esencialmente romántico, que en obras más preparadas, como *El desvanecimiento del Caballero de Chatham en la Cámara de los Lores* (1779-80; Tate Gallery, Londres).

A pesar del resonante éxito obtenido con este último cuadro y con *La muerte del comandante Pierson* (1783; Tate Gallery, Londres) la vida de Copley se vio cada vez más ensombrecida por la melancolía, exacerbada por su permanente exilio.

Coppo di Marcovaldo c. 1225-74

Coppo di Marcovaldo fue un pintor florentino cuya carrera artística se desarrolló entre 1250 y 1270. En 1261 firmó la *Madonna del Bordone* (Santa Maria dei Servi, Siena), obra monumental tanto en lo que a diseño como en lo que a tamaño se refiere (2,2 × 1,3 metros). Una obra similiar, con la misma riqueza de colorido, aunque algo sombrío, es *Madonna y Niño*, de Orvieto (Santa Maria dei Servi). Dentro de un marco de estilo bizantino, la obra de Coppo muestra una nueva sensación de peso físico y moral. Valiéndose de los estáticos «pliegues» lineales que representan los dobleces de los ropajes, y de la colocación del cuerpo y de las piernas de la Virgen en ángulos con el plano pictórico, trata de señalar que ocupan una posición en el espacio. No existe unanimidad en lo que respecta a otras obras que se le atribuyen; su conocido trabajo al fresco —situado en la catedral de Pistoia, c. 1265— se encuentra perdido en la actualidad.



Coppo di Marcovaldo: *Madonna y Niño*; panel; 1261. Santa Maria dei Servi, Siena.

Cornelius, Peter 1783-1867

Peter Cornelius fue un dibujante y pintor alemán. A pesar de su formación decididamente clásica (Academia de Düsseldorf, 1795-1800), Cornelius compartió el entusiasmo de su generación por la Edad Media. Sus ilustraciones de *Fausto* (1806-16) y de *La canción de los Nibelungos* (1812-17) de Goethe muestran la influencia de los dibujos lineales de Durero y hablan de una búsqueda de temas específicamente alemanes. En 1811 fue a Roma a estudiar la pintura italiana primitiva y pasó a formar parte del grupo de artistas conocido como los nazarenos. Su contribución a los frescos que estos pintores realizaron en un salón de la casa del cónsul prusiano en Roma (la *Historia de José* en la Casa de Bartholdi, actualmente en la Nationalgalerie, Berlín Oriental; 1815-16) representa el fruto de estos estudios; la calidez humana que expresan revela la influencia de Johann Friedrich Overbeck (1789-1869).
Los dibujos que pintó Cornelius para el techo de la sala de Dante en el Casino Massimo de Roma son una muestra de su capacidad para resumir simbólicamente el contenido espiritual de un tema. Su estancia en Roma y su colaboración en los frescos contribuyeron a revitalizar el arte alemán, y en 1819 aceptó con gran entusiasmo el ofrecimiento de decorar la Gliptoteca de Munich. En consonancia con sus principios nazarenos, trató los mitos clásicos exigidos por el trabajo como una prefiguración simbólica de las ideas cristianas. El resultado se caracteriza por su cerebralidad y su frialdad.

Corot 1796-1875

El paisajista y pintor de figuras francés Jean-Baptiste-Camille Corot desempeñó un papel importante en la evolución de la pintura al aire libre. Empezó a trabajar en el marco de la tradición paisajística franco-italiana que puede encontrarse en la obra de Claude (1600-82) y de Poussin (1615-75), pero revitalizó el estilo gracias a lo inmediato de su observación. Aunque nunca abandonaría del todo sus principios clásicos, hizo importantes progresos técnicos. Prestó atención especial a la calidad del boceto como una producción artística de igual o aún más valor que la composición de estudio terminada.
Corot nació en París en 1796 en el seno de una próspera familia de comerciantes, y se educó en Rouen, trabajando luego como dependiente en la tienda de un pañero. Hubo

Corot: *Vista de Florencia desde los jardines Boboli*; óleo sobre tela; 51 × 74 cm.; c. 1836. Louvre, París.



de esperar hasta 1822, cuando contaba ya 26 años, para poder convencer a sus padres de que le dejaran dedicarse de lleno a la pintura. Estudió con los pintores Achille Michallon (1796-1822) y Jean-Victor Bertin (1774-1842), y en la Académie Suisse, y en 1825 hizo el primero de sus tres viajes a Italia. En 1827 expuso por primera vez en un Salón, y si bien tuvo que esperar bastante a que se le reconociese como artista de talento, su obra nunca fue tan controvertida como la de Rousseau. Visitó Inglaterra y Holanda y llevó una vida itinerante pintando en muchos lugares de las provincias francesas.
Corot empezó a pintar al aire libre en 1822 siguiendo el consejo de su primer maestro, Michallon. El viaje que realizó a Italia entre 1825 y 1828 confirmó su dedicación a los principios clásicos del paisaje, principios que modificaría, aunque sin abdicar jamás de ellos. En este viaje, practicando la pintura *in situ*, fue dando forma a su técnica de tratar la distancia más en función de valores tonales que del dibujo. Puesto que durante este primer viaje por Italia se dedicó fundamentalmente a pintar estudios al aire libre, han quedado de esta época muchos bocetos, pero muy pocas obras acabadas. Una de sus composiciones más famosas es *Le Pont de Narni* (National Gallery of Canada, Ottawa), que envió al Salón de 1827. Si comparamos este cuadro con los bocetos realizados del mismo lugar, es evidente que en su estudio introdujo varias modificaciones en el paisaje, cambiando la disposición del terreno y de los árboles por motivos composicionales. Con el correr de los años, esta costumbre clásica se fue haciendo menos frecuente en las obras paisajísticas de Corot.
El artista hizo dos viajes a Italia, en 1834 y 1843. La intensa luz solar, que tendía a blanquear los colores, fue el origen de su técnica característica, que consistía en mezclar blanco con todos sus colores. Esto confiere un efecto de opacidad y da unidad a la pintura por medio de la armonía cromática. En 1834 pintó una vista de Volterra (Louvre, París) que envió al Salón de ese año: fue su primera contribución al Salón pintada directamente ante el motivo.
En Francia, Corot pintó en muchos lugares. Uno de sus temas favoritos fue la casa de sus padres en Ville d'Avray, cerca de París. Prefería las escenas tranquilas a las turbulentas, y muy pocas veces pintó efectos meteorológicos violentos u objetos en movimiento. A fines de la década de 1840 comenzó a pintar con un estilo más brumoso, con un tratamiento plumoso de los árboles, que caracteriza a sus paisajes de fecha posterior, por ejemplo *La iglesia de Marissel, cerca de Beauvais* (1866; Louvre, París). También pintó varios paisajes «topográficos» que proporcionan un registro acabado de las vistas representadas, por ejemplo, *La catedral de Chartres* (c. 1830; Louvre, Paris).
Los paisajes históricos de Corot, que sitúan a figuras de la historia religiosa o clásica en decorados de fondo, fueron pintados para ser expuestos en los Salones. Fueron el resultado de la combinación de diversos bocetos realizados al aire libre, y en la actualidad son, tal vez, las menos admiradas de sus obras, ya que el distanciamiento respecto de la inspiración original redunda en una ausencia de espontaneidad. Uno de los mejores cuadros de este tipo es *Homero entre los pastores* (1845; Musée de St.Lô).
Los paisajes líricos o fantásticos que pintó Corot en una etapa posterior de su carrera (c. 1850 en adelante) utilizan un estilo atmosférico, a la manera de Claude, y manifiestan la influencia del rococó y del siglo XVIII francés. Las formas aparecen amortiguadas y los colores reducidos a una gama muy restringida, minuciosamente degradada y de matices grisáceos. Estas obras, pobladas de ninfas y bañistas, ambientadas en el amanecer o en el crepúsculo, en una atmósfera brumosa, fueron muy admiradas por los contemporáneos de Corot. Tal es el caso del *Souvenir de Mortefontaine* (1864; Louvre, París).
Desde el comienzo de su carrera, Corot pintó retratos de su familia y de sus amigos más íntimos. Se trata de una galería de personajes de la próspera burguesía comercial de la que él provenía (por ejemplo, *Retrato de Claire Sennegon*, 1837; Louvre, París). Alguna que otra vez introdujo un tema de figura en sus contribuciones al Salón, por ejemplo en 1859 en *La Toilette* (colección privada). Sin embargo, la mayor parte de sus temas de figuras son obras tardías. Se trata sobre todo de cuadros de mujeres, situadas ya sobre un fondo neutro, ya en el estudio del pintor. Aparecen en pose e inmóviles, silenciosas y meláncolicas (por ejemplo, *Mujer con una perla*, 1869; Louvre, París; *Dama de azul*, 1874; Louvre, París).
Corot estaba en contacto con los artistas de la Escuela de Barbizón, especialmente con Daubigny, con quien pintaba a menudo en el bosque de Fontainebleau y en otros lugares. De carácter abierto, Corot se mostraba generoso con sus amigos, especialmente con Daumier y con la viuda de Millet. Gozaba de gran prestigio personal entre los artistas más jóvenes, y en la década de 1850 contaba con numerosos discípulos, entre ellos Antoine Chintreuil y François-Louis Français. Durante la década de 1860 tuvo contactos esporádicos con los jóvenes impresionistas.
Aunque no le faltó la admiración de los críticos y en 1845 Baudelaire lo consideró como la cabeza de la moderna escuela paisajística francesa, nunca contó con grandes ayudas oficiales y se vio obligado a apoyarse en el considerable entusiasmo que despertaban sus obras entre los coleccionistas privados.

Correggio 1490-1534

Correggio, cuyo nombre verdadero era Antonio Allegri, fue un pintor italiano del norte, maestro de la ilusión y el sentimentalismo, cuyas decoraciones de bóvedas y de retablos ejercieron profunda influencia sobre el arte barroco y rococó.
Su fama jamás ha recuperado la alta estima de que merecidamente disfrutó durante los siglos XVII y XVIII. No hubo en su época ningún otro pintor capaz de rivalizar con su capacidad para poner en movimiento enormes espacios mediante la forma y el color, ni que pudiese igualar su fluidez de diseño, la suavidad de sus formas ni la emoción de sus pinturas de caballete.
Su padre actuó como garante en el contrato para el primer trabajo que se le encomendó en 1514, *La Madonna de San Francisco* (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde), que pintó para la iglesia de San Francisco en Correggio, su ciudad natal. Una ley local exigía la actuación de un garante para los artistas de menos de 25 años. El retablo, acabado en 1515, tenía ecos de la obra de Lorenzo Costa (c. 1460-1535) y quizá también de Leonardo y Rafael, pero la influencia principal es la de la *Madonna della Vittoria* de Mantegna, pintada c. 1494-6 en Mantua (actualmente en el Louvre, París). Es casi seguro que Correggio



Correggio: *Júpiter e Io*; óleo sobre tela; 163 × 74 cm.; 1531. Kunsthistorisches Museum, Viena.

había visitado la ciudad y puede que haya sido el autor de los *Cuatro Evangelistas* de la capilla funeraria de Mantegna, así como de dos medallones al fresco (S. Andrea, Mantua).
La influencia de las estampas de Alberto Durero es evidente en dos de sus primeras pinturas: *El matrimonio místico de Santa Catalina* (c. 1513; Detroit Institute of Arts) y *Cristo despidiéndose de su Madre* (c. 1512; National Gallery, Londres). La *Madonna Albinea* (actualmente perdida) y los *Cuatro Santos* (Metropolitan Museum, Nueva York), que probablemente comenzó en 1517, no permitían imaginar que Correggio habría de convertirse en algo más que un pintor de provincias.
Es posible que la complejidad relativamente repentina y la amplitud de su estilo de figura que surgen después de 1518 hayan sido el resultado de por lo menos una visita a Roma y del contacto directo con las obras de Miguel Ángel y de Rafael.
Sus primeras pinturas plenamente maduras son la *Diana* y los querubines rafaelescos de la Camera di San Paolo del convento de las Benedictinas en Parma. La serie de habitaciones de Gionna da Piacenza, la abadesa, no tenía mucho de la atmósfera clausurada de un convento corriente, sino que servía como centro de la actividad intelectual humanista.
En consecuencia, las decoraciones pintadas por Correggio en la bóveda contienen imágenes eruditas que ilustran temas clásicos y están basadas, fundamentalmente, en las monedas romanas. Por encima de estas imágenes, hechas para que parezcan esculturas, se ven juguetones querubines a través de los huecos enrejados de frutas y vegetación pintadas.
Es probable que el éxito obtenido con esta obra haya sido la causa de que se le llamase para pintar la bóveda, el ábside y los frisos de San Juan Evangelista, en Parma. Los pagos que se le hicieron efectivos entre 1520 y 1525 demuestran a las claras el sostenido progreso y la terminación de los frescos. Su concepción totalmente original transforma la bóveda toda en la visión de San Juan Evangelista en Patmos. El santo aparece inclinado en actitud de respeto en el sector de la cornisa más próximo a la nave. Por encima de él, los Apóstoles, con aspecto de haber surgido de la mano de Miguel Ángel, aparecen sentados en círculo, mientras que la región superior se disuelve en una visión radiante del cielo poblada de ángeles nebulosos. La figura escorzada de Cristo flota milagrosamente en un espacio indefinible situado por encima del espectador. De la decoración que pintó en el ábside de la misma iglesia, la *Coronación de la Virgen,* sólo quedan algunos fragmentos (Galleria Nazionale, Parma, y National Gallery, Londres).
En 1526 recibió el primer pago por el proyecto, de proporciones aún mayores, de la enorme cúpula de la catedral de Parma (se le encomendó en 1522). Las obras habrían de continuar hasta 1530.
Durante el período en que pintó las cúpulas, terminó también una serie de retablos importantes, cuya cronología superpuesta resulta difícil de desentrañar. La *Madonna de San Sebastián* (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde), acabada c. 1526, y la *Madonna de San Jerónimo* (Galleria Nazionale, Parma), encargadas posiblemente en 1523, pero pintadas más tarde, muestran la evolución de composiciones fluidas, estremecidas, basadas en complejas configuraciones de luz y de color, a menudo con una osada asimetría en la cual se transgreden las normas convencionales del equilibrio pictórico.
En la merecidamente famosa *Natividad (La Notte:* Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde) encargada en 1522 y terminada c. 1528-30, la asimetría se combina con una brillante exposición de luz divina que irradia del Niño.
Correggio destaca cada vez más el sentimiento, expresando dulzura y un deleite reverente. En la que podría ser una de sus últimas obras, *El martirio de los Santos Plácido, Flavia, Eutiquio y Victorino* (c. 1528-30, pero fechada a veces en época anterior; Galleria Nazionale, Parma, anteriormente en la Capilla del Bono, San Juan Evangelista), los santos ven llegar la muerte en un éxtasis desfalleciente que se repite en un sinnúmero de retablos barrocos.
Durante la década de 1520 disfrutó del mecenazgo de Isabella d'Este y de Federico Gonzaga, produciendo una serie de mitologías y alegorías para los palacios ducales de Mantua. La primera de ellas fue *La educación de Cupido Anteros* (c. 1524; National Gallery, Londres), que recuerda a la *Leda* de Leonardo; le siguieron las desconcertantemente seductoras *Virtudes* (c. 1529; Louvre, París); y en la deliciosa *Io* (c. 1530; Kunsthistorisches Museum, Viena) llegó a las mayores cimas de sensualidad.
Todo parece indicar que su actividad artística se vio muy mermada en los cuatro últimos años de su vida.
A la muerte de Correggio se formó en Parma una escuela de imitadores, entre los cuales destaca el joven Parmigianino, pero su mayor impacto se haría sentir a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, cuando Federico Barrocci, los Carracci y Lanfranco tradujeron su estilo al lenguaje del arte barroco.

Cossa, Francesco del
c. 1433 - c. 77

El pintor italiano Francesco del Cossa provenía de Ferrara. Su nombre aparece mencionado por primera vez



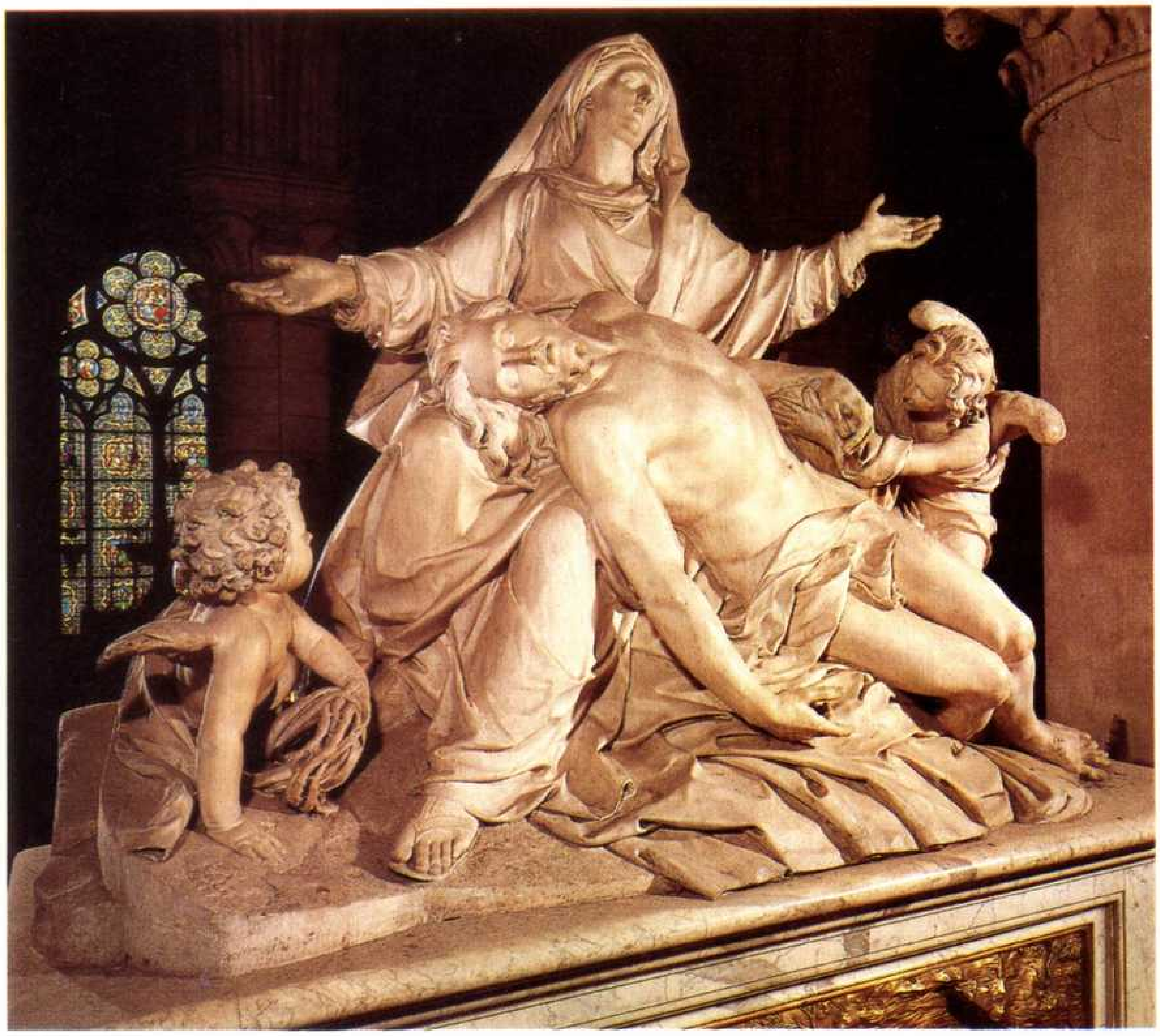
Gustave Courbet: *Retrato de P. J. Proudhon*; óleo sobre tela; 147 × 198 cm.; 1853. Musée du Petit Palais, París.

en 1456, y sus primeras obras autenticadas, unos frescos del Palazzo Schifanoia, Ferrara, son de 1469-70. En ellos están representados los meses y abunda la temática astrológica.
El resto de su carrera de pintor transcurrió en Bolonia, donde pintó temas religiosos, especialmente el desmembrado tríptico de la capilla Griffoni (c. 1473; panel central en la National Gallery, Londres) y un retablo fechado en 1474 (Pinacoteca Nazionale, Bolonia).
El estilo de Cossa debe su gracia y claridad al diseño característico de Florencia, y su dureza y tensión, a la influencia de las obras de Mantegna y de Cosme Tura. Entre sus características figuran los paisajes rocosos inventados y, en los frescos de Ferrara, atractivos detalles de las más diversas actividades humanas.

Courbet, Gustave 1819-77

El pintor francés Gustave Courbet, nacido en Ornans (Doubs) el 10 de junio de 1819, fue un realista declarado que sólo pintaba lo que podía ver y rechazaba todo lo que fuese arte idealista.
Después de la revolución de 1848 pasó a formar parte de los artistas de izquierdas, y las generaciones posteriores vieron en él a uno de los creadores del movimiento moderno.

Destinado a las leyes por su padre, un rico agricultor de orígenes campesinos, Courbet dejó su casa para dirigirse a París en 1840. Toda una década luchó para convertirse en un artista. Era prácticamente autodidacta, aunque estudió dibujo en el Atelier Suisse y composición y técnica en el Louvre. Sus primeras obras son decididamente mediocres, remedando los peores excesos del romanticismo de la época. También se advierte en ellas una tendencia al narcisismo, ya que fue su propio modelo en obras como *Autorretrato con perro negro* (1844; Musée du Petit Palais, París) y *El escultor* (1845; colección privada). Pero gradualmente fue descubriendo las fuentes auténticas de su arte: obras de los pintores italianos Caravaggio (1573-1609/10) y Guercino (1591-1666), del español Zurbarán (1598-1664) y, tras su visita a Holanda en 1847, las de Hals (c. 1580-1666) y Rembrandt (1606-1669).
En 1847 pintó Courbet el único retablo que le encargaron en su vida, *San Nicolás resucitando a los niños,* para la iglesia de la parroquia local de Saules. Pero el éxito le fue esquivo en París. Presentó un total de 18 obras a cuatro Salones sucesivos después de 1844, y sólo tres le fueron aceptadas.
La revolución de 1848 y la breve Segunda República consagraron a Courbet como artista revolucionario, pero esto no sucedió de una manera inmediata. Es verdad que dibujó una tosca cabecera para el periódico revolucionario *Le Salut Public* que su amigo Baudelaire editó en 1848, pero, por otra parte, se limitó a aprovecharse de que ese año el Salón no tenía jurado para exponer diez de sus primeras obras. Éstas pasaron más bien inadvertidas, pero regresó a Ornans para pintar la tela que en 1849 le daría la fama.
Pero este cuadro, *Velada en Ornans* (Musées de Beaux Arts, Lille), tampoco tenía nada de sorprendentemente revolucionario, ni en lo que a estética ni en lo que a sentido político se refiere.
De regreso a Ornans una vez más, Courbet comenzó las tres obras que le dieron notoriedad cuando las expuso en el Salón de 1850-1. La más escandalosa fue el enorme cuadro *Entierro en Ornans* (1849; Louvre, París), de 3,3 × 7 metros. Halagados por la medalla de segunda categoría ganada por Courbet, más de 45 ciudadanos de Ornans, entre ellos los parientes y amigos del artista, posaron para este friso en el que aparecen como asistentes a un sepelio representados de tamaño natural.
Pero cuando el cuadro se expuso en París junto a los humillados proletarios de *Los picapedreros* (1849; anteriormente en Dresde; destruido en 1945) y a *Los campesinos de Flagey volviendo de la feria* (1850; Musée des Beaux-Arts, Besançon), el público creyó que el primero era una sátira de los valores sociales de la época, y el *Entierro* fue tomado como una caricatura.
Courbet, apoyado por su amigo el socialista Pierre-Joseph Proudhon, reconoció sus propios ideales políticos socialistas, pero estéticamente su ideal era el Realismo.
Después del golpe de Estado de 1851 y del advenimiento del Segundo Imperio, el significado político de los cuadros de Courbet se hizo menos obvio. *Las jóvenes de la aldea dando limosna* (1851; Metropolitan Museum, Nueva York) muestra a sus hermanas dando limosna a una pastorcilla, una imagen de la caridad de lo más inofensiva. Las nalgas gruesas y desnudas de *La bañista* (1853; Musée Fabre, Montpellier) ofendieron por su vulgaridad realista, llegando el emperador a comparar a la modelo con un caballo de tiro.



Nicolas Coustou: *Pietà*; mármol; 230 ×280 cm.; 1712-28. Notre Dame de París.

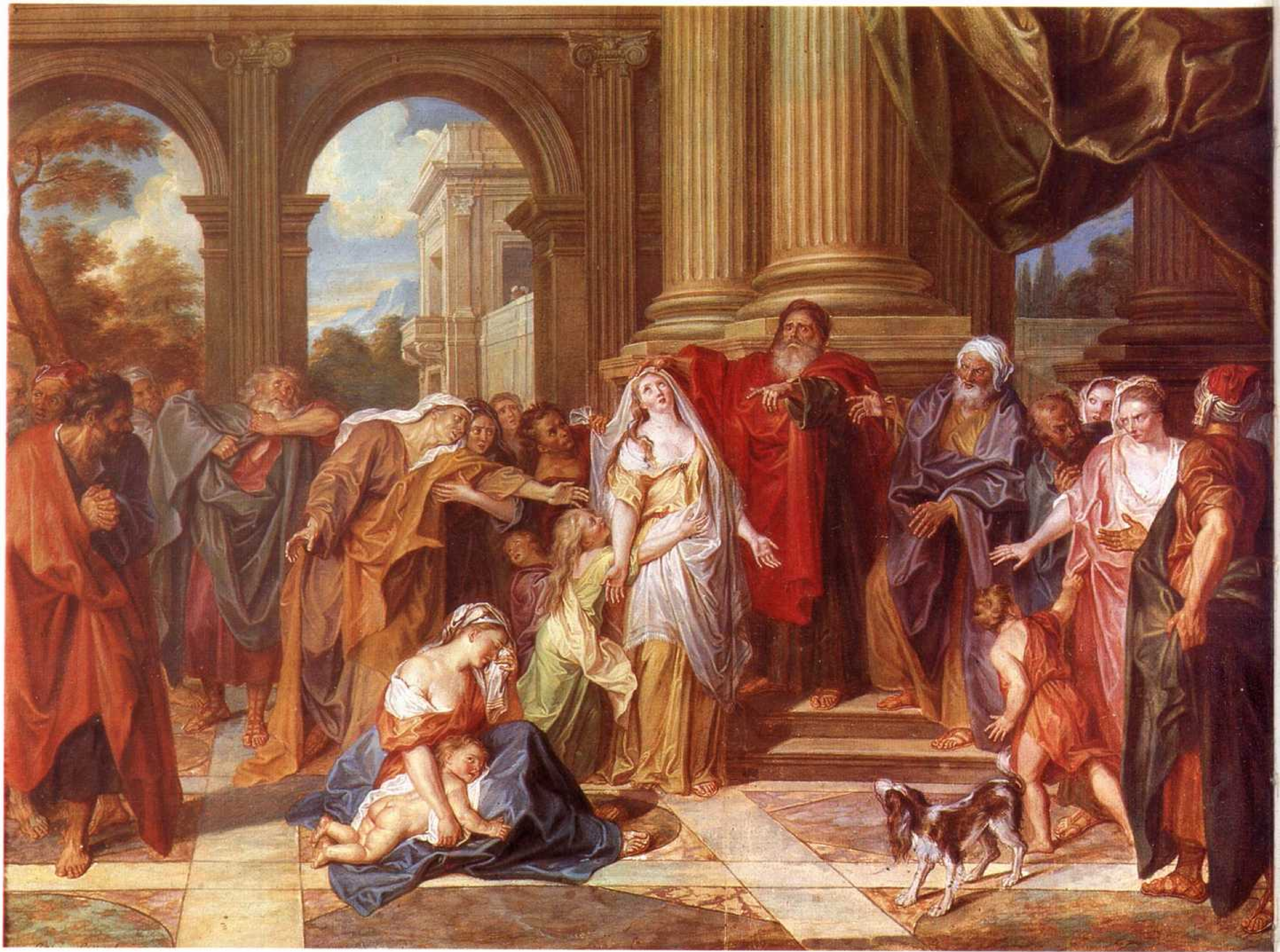
Sin embargo, Alfred Bruyas, un rico excéntrico que durante algunos años había actuado como mecenas y amigo de Courbet, compró el cuadro.
Al apartarse del compromiso político, el arte de Courbet se volvió progresivamente egotista.
Durante el otoño de 1854, para demostrar que «ni él ni el Realismo habían muerto todavía», Courbet empezó a pintar otro cuadro inmenso, de 4 × 6,6 metros, *El estudio del artista: una alegoría real que define siete años de mi vida* (Louvre, París). Este cuadro, pintado en Ornans, muestra su estudio de París, con el propio Courbet trabajando en un paisaje y rodeado por otras 27 figuras entre las cuales se cuenta una modelo. A la derecha están sus amigos, entre ellos Baudelaire, Bruyas, Proudhon y Champfleury. A la izquierda están «los otros, el mundo de las trivialidades: la gente corriente..., los que medran con la muerte». Esta inmensa fantasía, pintada en poco más de dos meses, parece muy distante del espíritu socialista.
Courbet albergaba esperanzas de que tanto *Entierro en Ornans* como *El estudio del artista* fuesen admitidos a la Exposición Universal de París de 1855. Cuando fueron rechazados, furioso, abrió su propio puesto de exhibición. Fue una empresa sin precedentes que más tarde emuló Manet, pero no llamó demasiado la atención.
El cuadro *Regreso de la conferencia* representa a algunos clérigos en estado de ebriedad, y fue rechazado incluso en el *Salon des Refusés* de 1863. Un católico a ultranza lo compró para destruirlo a continuación.
A excepción de este cuadro y de *Jóvenes en las riberas del Sena* (1857; Musée du Petit Palais, París), Courbet casi no produjo más cuadros con mensajes sociales explícitos.
Se limitó a pintar lo que le gustaba y lo que le encargaban: espléndidos paisajes del Franco-Condado en que había nacido, escenas de caza, ciervos en el bosque y mujeres desnudas, sensuales y deliberadamente indecentes. En 1861 abrió un estudio que cerró a los pocos meses, declarando que ni era ni podía llegar a ser un maestro. En la Comuna de 1871 lo nombraron presidente de la Comisión de Arte y se vio implicado en la destrucción de la Columna de Vendôme. Este fue su último acto de carácter político. Al caer la Comuna en mayo de 1871, Courbet fue detenido y encarcelado.
En prisión pintó algunos bodegones realmente exquisitos. Cuando en 1872 lo pusieron en libertad, huyó a Suiza donde pasó el resto de su vida. En esos años de exilio se dio a la bebida y recurrió a ayudantes para pintar paisajes suizos fáciles de vender con su ampuloso estilo de aplicación de la pintura a espátula. Murió en Le Tour de Peilz, cerca de Vevey, el 31 de diciembre de 1877.

Coustou, Familia
siglos XVII y XVIII

Nicolas Coustou (1658-1733) y su hermano Guillaume (1677-1746) fueron escultores franceses. Ambos nacieron en Lyon y fueron hijos del escultor en madera François Coustou y su esposa Claudine, hermana del escultor en madera Antoine Coysevox. Así, empezaron sus carreras como sobrinos del escultor más destacado de la corte en esa época. Louis XIV dijo de Nicolas que había «nacido gran escultor». Los hermanos hicieron su primer aprendizaje con su padre y, más tarde, con su tío, en París. Ambos ganaron el primer premio de escultura de la Academia, Nicolas en 1682 y Guillaume en 1697, y ambos viajaron a Roma, donde experimentaron la influencia de la escultura barroca. Tras su regreso a París en 1687, Nicolas realizó una activa carrera como escultor de la corte, trabajando (más tarde junto a su hermano) en los palacios reales de Versalles, en el Trianon y en Marly.
Probablemente, Nicolas haya sido el mejor de los dos artistas, si bien su hermano hizo gala de mayor versatilidad e imaginación. Guillaume fue el más celebrado. Sus grandes esculturas en mármol de domadores de caballos, los *Chevaux de Marly*, erigidos en Marly en 1745 y que actualmente se encuentran en la Place de la Concorde de París, son las esculturas francesas más famosas de la época.
Guillaume tuvo un hijo, Guillaume II Coustou (1716-77). Artista menos distinguido que su padre, disfrutó, sin embargo, de una larga y próspera carrera como escultor de la corte, con un estilo que gradualmente fue apartándose del barroco.
Su monumento sumamente original al Delfín en Sens (1766-77) es una de las primeras esculturas neoclásicas importantes.

Coypel, Familia
siglos XVII y XVIII

Los Coypel fueron una familia



de pintores franceses. Noël (1628-1707) trabajó a la manera general de Poussin y fue una de las luminarias de la Academia Francesa de Pintura y Escultura a partir de 1663, llegando a profesor en 1664. En 1672 fue a Italia como director de la Academia Francesa de Roma, y regresó dos años más tarde. Su obra más importante fue la decoración de Les Invalides (París, 1700-7).
Antoine Coypel (1661-1772), hijo de Noël, fue con su padre a Roma. En 1714 llegó a director de la Academia de Pintura y Escultura. Su obra principal fue el techo de la capilla de Versalles (1708), que constituyó una afirmación importante de la continuidad de los valores del barroco romano en los círculos de la corte.
Noël Nicolas (1690-1734) era hermanastro de Antoine. Su carrera fue menos afortunada que la de su hijo Charles-Antoine, (1694-1752), que fue nombrado *Premier Peintre du Roi* (1743) y director de la Academia (1747). Es importante por el papel que le cupo en la formación de una *École des Élèves Protégés,* donde se formaba a los jóvenes exclusivamente con el estudio de los clásicos y de textos históricos. La institución se convirtió en piedra fundamental de una vigorosa escuela francesa de neoclasicismo.

Coysevox, Antoine 1640-1720

El escultor francés Antoine Coysevox nació en Lyon. En 1657 se trasladó a París, donde estudió con Louis Lerambert en la Academia. En 1666 obtuvo el título de *Sculpteur du Roi.* Entre 1667 y 1671 trabajó en Saverne, Alsacia, para el cardenal Egon, obispo de Estrasburgo. Tras otra breve estancia en Lyon, donde al parecer pensó en establecerse, se trasladó definitivamente a París en 1667 y comenzó una activa carrera como escultor real, produciendo obras para Versalles, el Trianon, Marly, Saint-Cloud y Les Invalides. Fue un brillante retratista, e hizo bustos de casi todas las figuras públicas destacadas de la época, siendo además el primer escultor francés que se dedicó a retratar a otros artistas y a sus amigos, sentando las bases para una tradición que llegaría a ser una característica especial de la escultura francesa.

Antoine Coypel: *La denuncia de la casta Susana*; 48 × 70 cm.; c. 1700. Musée des Beaux-Arts, Angers.

Cozens, Familia siglo XVIII

El pintor paisajista y maestro de dibujo inglés Alexander Cozens (c. 1717-86) nació en San Petersburgo, pero ya en 1742 estaba establecido en Londres. Sus cuadernos de bocetos fechados (British Museum, Londres) confirman que visitó Roma en 1746. En Inglaterra pintó y expuso paisajes al óleo, pero

se le conoce más por sus dibujos de paisajes monocromáticos y por su labor en la enseñanza del arte. Sus paisajes son en casi todos los casos imaginarios, y reflejan su profundo respeto por la tradición clásica de Claude (1600-82). En 1771 publicó un manual del artista sobre 32 variantes de árboles. En su última publicación, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785), explicaba su método de componer paisajes mediante la aplicación al azar de tinta sobre una hoja de papel tranformando a continuación las configuraciones abstractas en una representación acabada. Su insistencia en la invención no era nada nuevo, pero su técnica de la aguada, que permitía una simplificación extrema de formas y de grandes configuraciones de zonas de luz y de sombra, se apartaba radicalmente de los métodos en uso por entonces.
John Robert Cozens (1752-97) fue el único hijo de Alexander y de él recibió su formación inicial como pintor paisajista. En 1776 expuso un paisaje histórico al óleo en la Real Academia y a continuación partió hacia Italia, pasando por Suiza. Lo acompañaba en el viaje Richard Payne Knight, que habría de convertirse más tarde en un importante teórico del estilo pintoresco. Cozens volvió a Inglaterra en 1779, pero tres años después partió nuevamente hacia Roma, en esta ocasión como dibujante de William Beckford. A partir de 1783, Cozens vivió en Londres y realizó, por encargo, una serie ininterrumpida de acuarelas basadas en bocetos escogidos entre los que había hecho durante sus dos viajes por Italia. En 1792 sufrió una crisis nerviosa de la cual nunca se recuperó totalmente. Sus obras son, casi en su totalidad, acuarelas de escenas italianas y suizas, en las que se advierte una sensibilidad extrema para los estados más poéticos y contemplativos de la naturaleza.

Cranach, Lucas, *el Viejo*
1472-1553

Lucas Cranach *el Viejo* fue uno de los artistas alemanes más prolíficos y de mayor influencia del siglo XVI. Nació en Kronach, en el norte de Franconia, y recibió su primera formación en el taller de su padre, Hans Maler, quien le enseñó el arte del grabado. Un viaje que realizó por el Danubio hasta Viena le proporcionó la inspiración para la etapa primera, y quizá la más inventiva de su carrera. Es probable que en el viaje de ida o de vuelta pasara por Nuremberg y conociera el estilo y la técnica del grabado en madera. Su propio grabado en madera de *San Jorge* de 1507 es, probablemente, la primera estampa auténtica de claroscurso que se imprimió en Alemania.
La influencia de la escuela de pintura del Danubio, con su característico estilo de paisaje y sus llamativos contrastes de color y de iluminación, es evidente en pinturas de Cranach como la *Crucifixión* de 1503 (Alte Pinakothek, Munich).
Aquel mismo año, Cranach pintó los que quizá sean sus retratos más logrados e intuitivos, los del historiador Johannes Cuspinian y de su esposa Anna (ambos en el Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz», Wintherthur).
En 1505 Cranach era ya pintor de la corte de Federico el Sabio, Elector de Sajonia, en Wittenberg. Allí estableció un gran taller para llevar a cabo variaciones y copias de sus composiciones más importantes, y en él se formaron sus hijos Hans (ob. 1537) y Lucas *el Joven* (1515-86). Los rasgos característicos del estilo del taller se fijaron rápidamente y casi no experimentaron cambios después de c. 1520.
Los retratos del duque Enrique *el Piadoso* y de su esposa (1514; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde) son ejemplos tempranos de su estilo más conocido. Las figuras aparecen achatadas y sus contornos, destacados

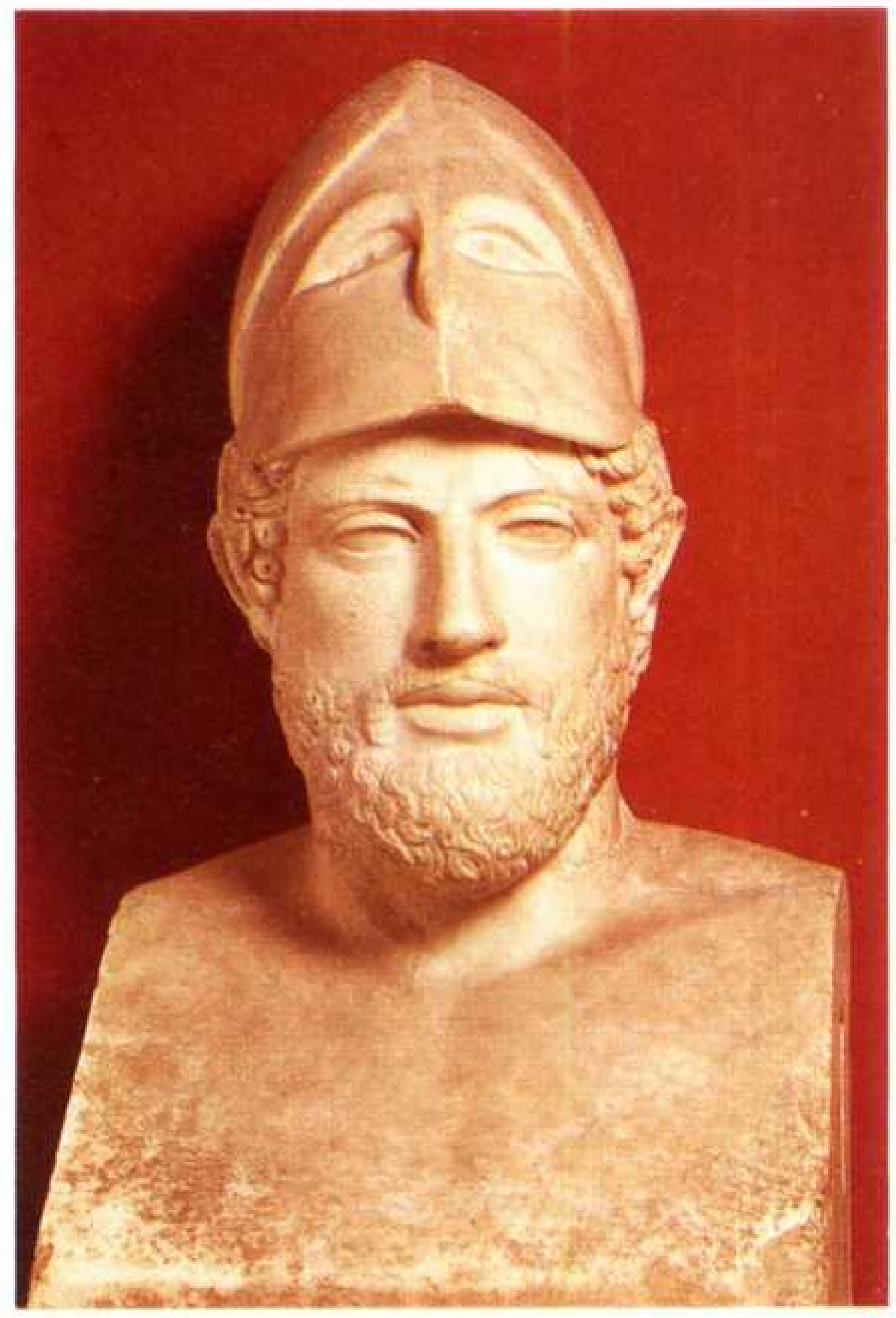
Antoine Coysevox: *Louis XIV*; mármol; 89 × 80 cm.; 1686. Musée des Beaux-Arts, Dijon.





Lucas Cranach *el Viejo: La pareja mal emparejada*; originalmente panel de madera, actualmente tela; 79 × 57 cm.; c. 1532. Musée des Beaux-Arts, Besançon.

sobre un fondo oscuro. La altura de las mismas hace que dominen el campo pictórico y torna innecesaria cualquier ambientación espacial. El complejo diseño superficial de los ropajes aparece a expensas de la precisión anatómica. Las *Tres Gracias* (1535; William Rockhill Nelson Gallery, Kansas City) es un ejemplo de la transferencia de este estilo a un tema mitológico.
Muchas de las obras posteriores de Cranach casi no pueden diferenciarse de las mejores producciones de su taller. De originales como *La ninfa de la fuente* (1518; Museum der Bildenden Künste, Leipzig), *Adán y Eva* y *La pareja mal emparejada* existen multiplicidad de copias.
Al margen de su fama como artista de corte, Cranach ocupa un lugar importante como retratista de la Reforma alemana. Su amistad con Martín Lutero fue muy estrecha, y existen varios retratos de él y de su esposa pintados por Cranach. Los últimos años de la vida del artista estuvieron marcados por las guerras originadas en los conflictos religiosos de su época. En 1550 siguió a su mecenas, el Elector Juan Federico I, en su exilio, primero a Augsburgo y más tarde a Weimar, donde Cranach murió en 1553.



Cresilas: *Pericles*; mármol; 50 cm. de altura; copia romana basada en el original de mediados del siglo V a. de C. Museo Vaticano, Roma.

Cresilas fl. 450-425 a. de C.

Cresilas fue un escultor griego original de Creta; experimentó la influencia de Fidias en Atenas, donde es probable que colaborara en los mármoles del Partenón.
En su época fue famoso por su noble retrato de Pericles que se encontraba en la Acrópolis y que al parecer constituía una caracterización ideal de un general y hombre de estado, retratado tal vez con la desnudez propia de un héroe. Sólo han llegado hasta nosotros copias de la cabeza, como la del herma que se encuentra en el British Museum de Londres, y la copia romana conservada en el Museo Vaticano, Roma.
Su *Amazona* de bronce de Éfeso

Daniele Crespi: *La última cena*; óleo sobre tela; 210 × 230 cm.; Pinacoteca di Brera, Milán.


PANEM ANGELORVM MANDVCAVIT HOMO



(copia romana en el Museo Capitolino, Roma) podría estar representada en copias que la presentan herida por debajo de la axila derecha, con la mano apoyada en la cabeza y el codo izquierdo sobre una pilastra. El gesto patético, la cabeza caída y los ropajes arcaizantes forman una combinación elegante. El recurso nuevo y atrevido de la pilastra de apoyo fue explotado más tarde por Praxíteles (fl. c. 370-330 a. de C.).

Crespi, Daniele c. 1590-1630

Daniele Crespi fue un pintor italiano que trabajó en Milán. Junto con Guglielmo Moncalvo pintó la cúpula de San Vittorre al Corpo en 1619. Más tarde asistió a la clase de pintura de Cerano en la Ambrosiana de Milán. Su obra maestra es *El ayuno de San Carlos Borromeo* (Santa Maria della Passione, Milán). En sus últimos años pintó en la nave de la Certosa di Garegnano y en el coro de la Certosa di Pavia (ambos monasterios cartujanos). Murió de la peste. Sus cuadros son realistas, con marcados efectos de luz y de color que más tarde se transformaron en una fría tonalidad argentada.

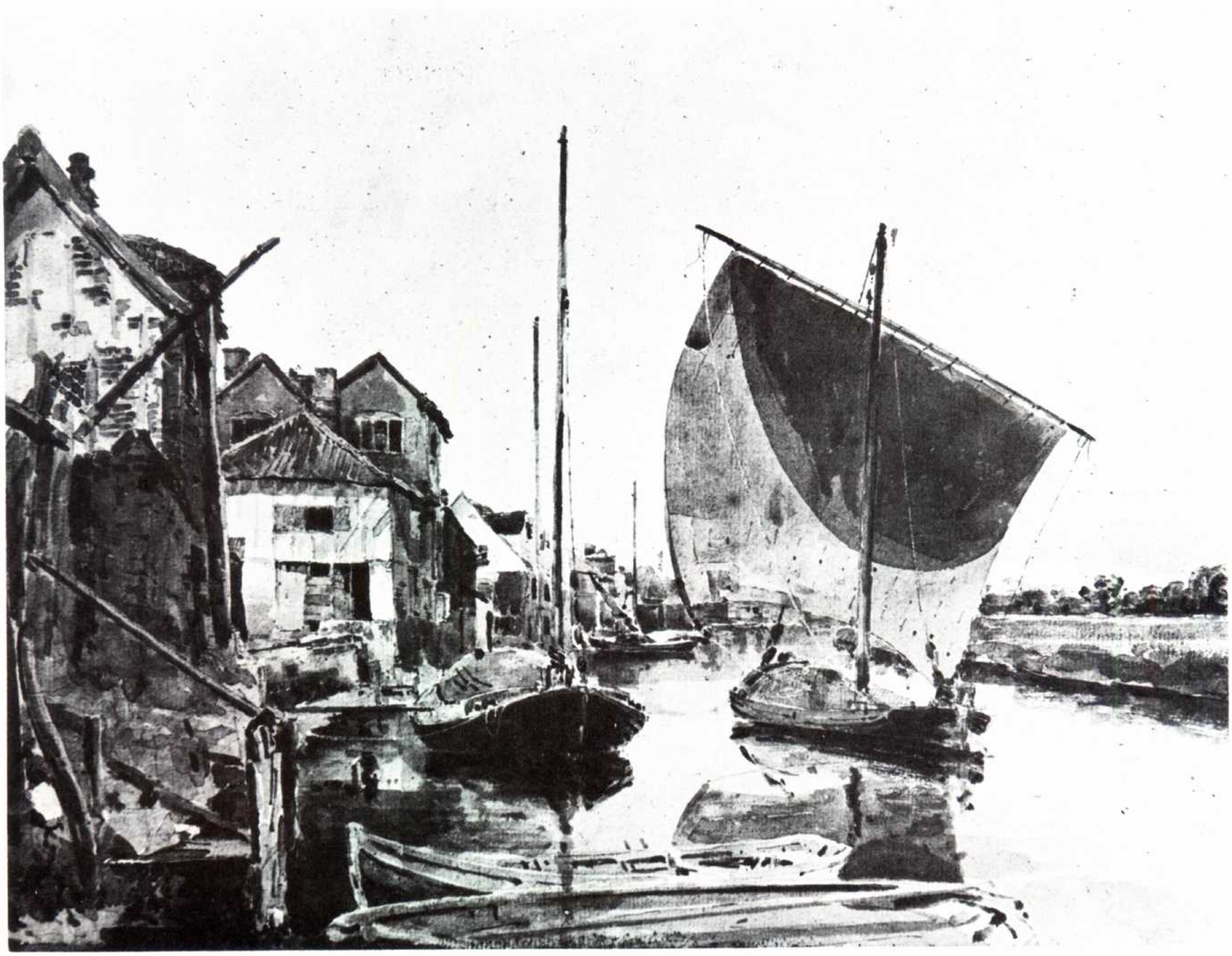
Crespi, Giuseppe Maria 1665-1747

Giuseppe Maria Crespi fue un pintor italiano conocido también como «lo Spagnuolo». Nació en Bolonia y fue un especialista en la pintura de costumbres.
Se inspiró en la obra de pintores boloñeses tan diversos como Lodovico Carracci (1555-1619), Domenico Maria Canuti (1620-1684), Guercino (1591-1666) y Lorenzo Pasinelli (1626-1700), así como de Federico Barocci (1526-1612), natural de Umbría. A partir de todas estas influencias, creó un estilo totalmente personal. En 1708 se encontraba trabajando en Florencia, al servicio del Gran Duque. A su regreso a Bolonia, que aconteció poco después, pintó el famoso ciclo de *Los siete sacramentos* (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde).

Critio siglo V a. de C.

Critio fue un escultor de comienzos

Carlo Crivelli: *San Jorge y el dragón*; témpera sobre tela; 90 × 46 cm.; c. 1476. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.



John Crome: *Casas y barcazas sobre el Wensum*; lápiz y acuarela sobre papel; 30 × 40 cm.; c. 1809-10. Whitworth Art Gallery, Manchester.

del período clásico; trabajó con Nesiotes en Atenas, especializándose en bronce. La mayor creación de ambos fue *Los tiranicidas Harmodio y Aristogitón*, héroes de la democracia ateniense, estatua que fue erigida en Atenas en el 477 a. de C. Las copias que existen en Nápoles (Museo Archeologico Nazionale) y en otros lugares los presenta en el acto de matar a Hiparco, hermano del tirano Hipias.

Crivelli, Familia siglos XV y XVI

Los Crivelli fueron una familia italiana de pintores de origen veneciano. La primera referencia a Carlo Crivelli (1430/5 c. 1495) corresponde a 1457, cuando fue condenado a prisión por adulterio en Venecia. Al parecer, abandonó Venecia poco después de esta fecha, y en 1465 aparece en Zara, Dalmacia. Después, parece que se estableció en las Marcas, centro de Italia. Aquéllas de sus obras que han llegado hasta nosotros son todas pinturas religiosas que conservaron durante toda su vida el mismo estilo sumamente decorado, de aristas marcadas y bastante provinciano. Las telas ricamente trabajadas y el oro, repujado con complicados motivos, constituyen una parte fundamental de su arte.

No sabemos nada de su formación inicial, pero su estilo, tal como puede verse por ejemplo en el Altar Demidoff de 1476 (National Gallery, Londres), parece una derivación de la escuela Vivarini, relación que parecen confirmar también los recargados marcos que rodean sus cuadros. Otros cuadros, tales como la *Anunciación* de 1486 (National Gallery, Londres) tienen reminiscencias de obras de Mantegna y de Antonello. La *Coronación de la Virgen* de Brera, de 1493 (Pinacoteca di Brera, Milán) contiene tipos femeninos y un sentimiento extático más próximo a las obras de Botticelli que a las de cualquier otro pintor de esa época. Los cuadros de Carlo Crivelli están llenos de objetos naturales, especialmente de frutas y de vegetales, plasmados con una gran precisión. A menudo estos objetos son usados como parte de la compleja estructura de simbolismo empleada en sus obras. Vittorio Crivelli (fl. 1481-1501/2) fue, probablemente, el hermano menor de Carlo, y la primera noticia que tenemos de él corresponde a 1481, año en que firmó y fechó el actualmente desmembrado políptico de Vinci (Philadelphia Museum of Art). Su estilo

estaba muy próximo al de Carlo y, al igual que él, encontró sus mecenas principales entre las casas religiosas de las Marcas italianas.

Crome, John 1768-1821

El paisajista inglés John Crome pasó la mayor parte de su vida en Norwich. Su primer aprendizaje lo hizo como pintor de carruajes hasta 1790. Ambicionaba convertirse en pintor paisajista y se vio alentado a ello por Thomas Harvey de Catton, quien puso a su disposición una amplia colección de cuadros holandeses e ingleses para que los estudiase. Rápidamente asimiló las realizaciones de Hobbema (1638-1709), Jan Wynants (c. 1625-84), Richard Wilson (1714-82) y Thomas Gainsborough (1727-88). A comienzos del siglo XIX ya había creado su propia versión de paisaje pintoresco, fruto de una sensible observación de los detalles de su rústico ambiente de la región del este de Inglaterra. En 1803 colaboró en la fundación de la Norwich Society of Artists, un grupo de pintores con talento para quienes actuó como consejero de más edad. Expuso anualmente paisajes en la Sociedad desde su primera exposición de 1805 hasta el momento de su muerte.

Cruikshank, George 1792-1878

El pintor, ilustrador y caricaturista George Cruikshank nació en Bloomsbury, Londres. Provenía de una familia de caricaturistas y grabadores y aprendió el oficio de su padre, Isaac (c. 1756-c. 1811), que había sido ilustrador de libros y caricaturista de cierta fama. Al morir el caricaturista James Gillray en 1815, Cruikshank acabó sus últimas ilustraciones. Colaboró con Dickens, para quien ilustró los *Bocetos por Boz* (1836) y *Oliver Twist* (1838). Trabajó con igual éxito para Harrison Ainsworth en sus revistas (*Bentley's Miscellany, Ainsworth's Magazine,* etc.), en *Jack Sheppard* (1839) y en *The Tower of London* (1840), e ilustró además numerosos libros y panfletos. A partir de 1847 participó activamente en el Movimiento de Templanza, para el cual produjo gran cantidad de propaganda.

Cuyp, Aelbert 1620-91

El paisajista holandés Aelbert Cuyp (o Cuijp) nació y murió



Aelbert Cuyp: detalle de un *Paisaje fluvial*; óleo sobre tela; tamaño total 123 × 124 cm.; c. 1655-60. Colección privada.

Marc Chagall: *Yo y la aldea*; óleo sobre tela; 162 × 151 cm.; 1911. Museum of Modern Art, Nueva York.



en Dordrecht. Era hijo del pintor Jacob Gerritsz. Cuyp y sus primeras obras —por ejemplo su *Paisaje con ganado* (1639; Musée des Beaux-Arts, Besançon)— puede que reflejen el estilo de su padre. Durante algún tiempo pintó paisajes en el estilo tonal de Jan van Goyen (1596-1656), pero a comienzos de la década de 1640, el estilo de Cuyp empezó a reflejar la influencia de aquellos artistas que, como Jan Both (c. 1618?-52), habían formado su peculiar concepción del paisaje en sus diversos viajes por Italia.

A Cuyp se le conoce, sobre todo, por sus escenas de ríos y por sus marinas, en las cuales la atmósfera brumosa bañada por una blanda luz dorada confiere a su obra un aire arcádico.

La atmósfera de sus cuadros es generalmente sosegada y silenciosa, y en su representación de lugares específicos hay siempre cierto grado de generalización. Su *Vista de Nimega* (Indianapolis Museum of Art) es un ejemplo de ello. En ocasiones, elige un punto de vista muy cercano y muy bajo, como el *Pastor y cinco vacas junto a un río* (National Gallery, Londres). Al parecer, Cuyp evitó hasta donde pudo los cuadros narrativos, y sus escenas de acción son sus obras menos felices. (Un ejemplo es su *Cristo entrando en Jerusalén*; Glasgow Art Gallery and Museum.)

El Mosa en Dordrecht (Kenwood, The Iveagh Bequest, Londres) es una de sus múltiples representaciones de la desembocadura del río en su ciudad natal. Si bien no existe ningún documento que permita afirmar que en algún momento salió de Dordrecht, sus cuadros y dibujos sugieren que viajó hasta Utrecht y a lo largo del Rhin. En 1658, por su matrimonio entró en una familia de la clase de los ricos comerciantes de Dordrecht, y más tarde compró una finca campestre. Resulta difícil establecer la cronología de su obra, ya que son muy pocos sus cuadros que tienen fecha, pero todo parece indicar que la seguridad económica le permitió dejar la pintura en los últimos años de su vida.

Cuyp influyó muy poco sobre los pintores de fuera de Dordrecht, pero llegó a ser uno de los favoritos de los coleccionistas, especialmente en Inglaterra, donde se encuentran algunas de sus mejores obras.

CH

Chadwick, Lynn 1914-

El escultor inglés Lynn Chadwick nació en Londres y siguió la carrera de arquitectura. Tras servir como piloto en la Segunda Guerra Mundial, empezó a ejecutar esculturas; se concentró en los móviles, influido por Calder, y en construcciones fundamentalmente de hierro soldado. En 1954 creó el que sería su estilo maduro: estructuras de acero templado rellenas con composiciones que, a partir de 1956, fueron vaciadas en bronce; éstas se parecían a pájaros, animales y figuras. A mediados de la década de 1960 empezó a reducir sus figuras a formas piramidales, a veces de madera laminada, pero posteriormente volvió a las figuras aladas y sentadas en las que combinaba el modelado realista y los planos sin relieve con superficies pulidas y monótonas. Le fue concedido el Premio Internacional de Escultura en la Bienal de Venecia de 1956.

Chagall, Marc 1889-

El pintor ruso Marc Chagall nació en Vitebsk, en el seno de una familia judía. En 1907 fue a San Petersburgo (actual Leningrado) para estudiar arte, y pasó algún tiempo en la escuela de Leon Bakst, que lo introdujo en el arte francés de vanguardia. Regresó a Vitebsk en 1909, habiendo ya pintado numerosas escenas de la vida judía; estas pinturas fueron ejecutadas de una manera estridente, primitiva, que reflejaba su período de aprendizaje como pintor de carteles. En 1910 fue a París, donde descubrió el cubismo, cuyos métodos adaptó a una fantasía sumamente personal enraizada en la vida de aldea de su infancia. *A Rusia, a los asnos y a otros* (1911; Musée National d'Art Moderne, París) presenta un tratamiento facetado del cielo que recuerda los paisajes pintados por Picasso en 1908; pero cuando en el cuadro de Chagall la lechera pierde la cabeza, no se trata de una fragmentación pictórica a la manera de Picasso, sino de una decapitación física.

Sus mayores admiradores no eran otros pintores, sino los poetas Blaise Cendrars, Max Jacob y Guillaume Apollinaire. Debido a sus temas nostálgicos, su obra tiene un atractivo literario muy claro si se la compara con la mayor parte de la pintura de vanguardia que se hacía en París en aquella época. Para Chagall, el cubismo no fue un dogma rígido; fue la puerta de acceso a un arte capaz de desafiar la ley de la gravedad, el color naturalista y el tratamiento tradicional del espacio, capaz de expresar una visión poética. *Yo y la aldea* (1911; Museum of Modern Art, Nueva York) reúne en un solo plano imágenes diversas mediante disparidades de escala que son arbitrarias.

Al estallar la Primera Guerra Mundial, Chagall regresó a Rusia, y después de la revolución fue nombrado comisario de Bellas Artes en Vitebsk; dejó el puesto por desacuerdos con Malevich sobre la dirección de la educación artística. En 1919 pasó a ser diseñador para el Teatro Estatal Judío de Moscú. En 1923 abandonó Rusia trasladándose a París y Vallard le encomendó la realización de una serie de aguafuertes para ilustrar *Almas muertas*, de Gogol. Durante las décadas de 1920 y 1930 su arte adquirió mayor lirismo, siendo reemplazadas las agresivas aristas de sus obras anteriores por un tratamiento más fluido. Este cambio coincidió con la elección de temas más sentimentales, como amantes que yacen en un ramo de flores o que flotan felizmente por el cielo. Si bien la forma es menos ingeniosa que en sus obras anteriores, estos cuadros presentan una iconografía más original. Los animales y los músicos se transforman en instrumentos musicales, y peces voladores tocan el violín.

A pesar de sus elementos de fantasía escapista, el arte de Chagall se vio afectado por la Segunda Guerra Mundial, que lo obligó a trasladarse a los Estados Unidos en 1941. Su paleta adquirió tonalidades más sombrías, y sus figuras flotantes fueron más una expresión de pánico que de éxtasis. Volvió a Francia en 1947. Después de la guerra siguió pintando y también realizó cerámicas y esculturas en piedra. En este último medio, produjo una serie basada en temas del Antiguo Testamento. Sus dotes para un intenso color decorativo hicieron que le encomendasen la realización de varias piezas de vitrales, entre las cuales destacan las que hizo para el edificio de las Naciones Unidas de Nueva York en 1964. Sus figuras flotantes lo convirtieron en opción obligada



Philippe de Champaigne: *Autorretrato* (copia realizada por su sobrino, Jean-Baptiste de Champaigne); óleo sobre tela; 120 × 91 cm.; 1668. Louvre, París.

para pintar un nuevo cielorraso para la Ópera de París, que también se instaló en 1964.
Debido a su propensión a la métafora visual, los críticos han vinculado a Chagall con los surrealistas, aunque en realidad nunca tuvo contacto formal alguno con este grupo. La base religiosa de muchas de sus imágenes, así como el sencillo contenido afirmativo de su arte, con su visión romántica y tierna del erotismo, distan mucho del espíritu subversivo que caracterizó al movimiento surrealista.

Chamberlain, John 1927-

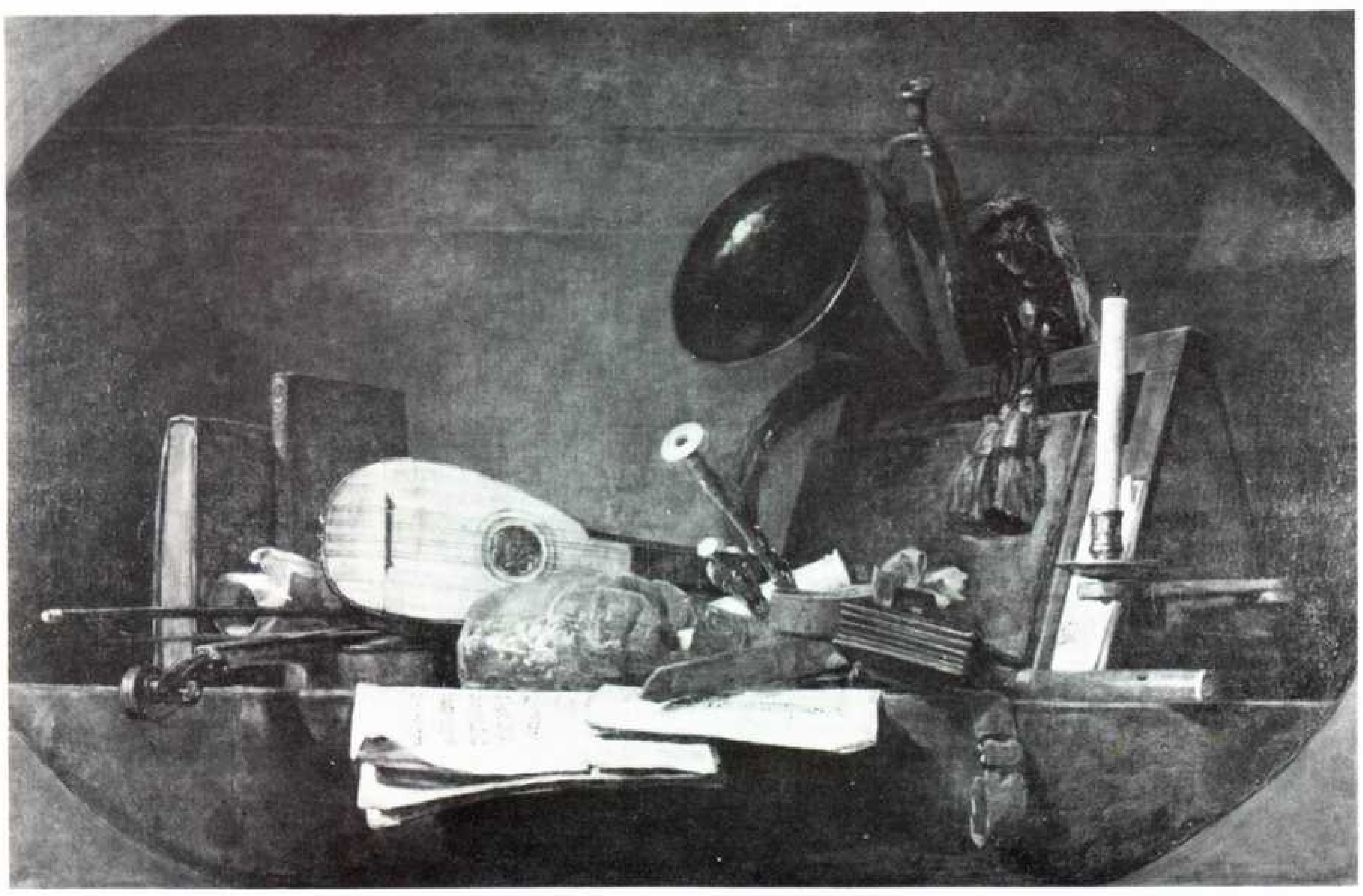
El escultor y pintor norteamericano John Chamberlain nació en Rochester, Indiana. Estudió en el Art Institute de Chicago (1951-2), enseñó escultura en el Black Mountain College (1955-6) y luego se trasladó a Nueva York. Empezó a tallar y modelar en 1951, pasándose al metal y a la soldadura al año siguiente. Bajo la influencia de David Smith, su primera escultura fue lineal y abierta, construida en su mayor parte de tubos de hierro. En 1957 empezó a utilizar chatarra de coches de desecho que encontró en casa del pintor Larry Rivers, pero sin descuidar sus anteriores preocupaciones formales. Un año más tarde soldó trozos de carrocerías de coches aplastados, conservando los colores metálicos originales.
Los volúmenes y superficies energéticos de estas obras lo vinculan a los expresionistas abstractos, especialmente a Willem de Kooning (1904-). A mediados de la década de 1960 hizo esculturas con espuma de uretano y papel pintado simplemente atados. En 1970 trabajó con plexiglas revestido de mineral.
Chamberlain hizo su primera película experimental en 1967.

Champaigne, Philippe de
1602-74

Philippe de Champaigne se formó en Bruselas como pintor de paisajes y se trasladó a París en 1621. Se dieron en él las cualidades clásicas de economía y mesura admiradas en Francia, pero atemperadas por una deuda perdurable para con la herencia del Norte. En sus obras se advierte sensibilidad hacia la belleza de los interiores domésticos, hacia la individualidad de sus modelos y hacia los detalles realistas y efectos de luz en sus paisajes.
Antes de 1643 trabajó casi exclusivamente para María de Médicis, Richelieu y Luis XIII. Ejecutó muchas decoraciones murales, entre ellas los frescos en la cúpula de la Sorbona, y le fueron encomendados algunos trabajos importantes, como *El juramento de Luis XIII* (1683; Louvre, París). A partir de c. 1629-30 su estilo es una versión modificada del barroco. Sus obras religiosas guardan una relación evidente con los colores brillantes y con los ondulantes pliegues de Rubens, y sus retratos oficiales suavizan la magnificencia barroca de los retratos genoveses de Van Dyck. Un *Triple retrato de la cabeza de Richelieu* (National Gallery, Londres) fue realizado como modelo de trabajo para el escultor Francesco Mochi.
Alrededor de 1643 Champaigne empezó a interesarse por las doctrinas de los jansenistas de Port Royal, austera secta católica. Al mismo tiempo empezó a evolucionar hacia un estilo más clásico. En *Los esponsales de la Virgen* (1644; Wallace Collection, Londres), la composición adopta la disposición de un friso, las vestiduras tienen las líneas abruptas de la



Chao Meng-fu (atribuido): detalle de *Caballos cruzando un río*; tinta y color sobre papel; tamaño total 17 × 87 cm.; Freer Gallery of Art, Washington D. C.



Jean-Baptiste Chardin: *Los atributos de la música*; óleo sobre tela; 92 × 146 cm.; 1765. Louvre, París.

escultura antigua, y tanto el gesto como la expresión de cada una de las figuras desempeñan un papel importante. Champaigne tomaba a Poussin, Rafael y los antiguos como base de su arte; al igual que Poussin, estaba profundamente preocupado por cuestiones de precisión histórica y arqueológica.
Entre 1643 y 1661, Champaigne comenzó a trabajar para un público más amplio y se inició entonces su etapa más activa como retratista; pintó a reyes, eclesiásticos, mercaderes, abogados, ministros, escritores y magistrados. Sus retratos son sobrios y contenidos, con colores limitados; sus modelos casi nunca sonríen, y las composiciones son de una absoluta simplicidad. *Charles Coiffie* (colección privada) apoya las manos en el alféizar de una ventana, en un tipo de retrato basado tal vez en los precedentes flamencos del siglo XV; la vitalidad latente de las manos y de las facciones contrasta de manera notoria con el parapeto color piedra y con la sobriedad de las formas geométricas. La obra más famosa de su última época es el cuadro votivo realizado tras la milagrosa recuperación de una parálisis que experimentó su hija, monja en Port Royal (*La madre Agnès y la hermana Catherine de Sainte-Suzanne orando,* 1662; Louvre, París). En él evita todo dramatismo; en una composición muy simple, la priora aparece de rodillas junto a la muchacha enferma. En su cuadro se advierte la misma sensación de quietud que caracteriza a la visión de *Santa Juliana* (Barber Institute of Fine Arts, Birmingham), cuyo tema es también la comunión del alma con Dios. Esta cualidad de tranquila inmovilidad relaciona a Champaigne de una manera más estrecha con Georges de la Tour (1593-1652) y con Louis Lenain (c. 1593-1648), que con las visiones y éxtasis de sus contemporáneos barrocos.

Chao Meng-fu 1254-1322

Chao Meng-fu fue un erudito confuciano educado a la manera tradicional y discípulo del destacado pintor de figuras Ch'ien Hsuan. Chao Meng-fu estuvo a la cabeza, junto con su maestro, del movimiento que voluntariamente volvió la mirada a los antiguos maestros y la apartó del complejo romanticismo de las Escuelas Hsia-Ma y Ch'an. El que le tocó vivir fue un período de reunificación de China, aunque sometida a un Gobierno extranjero, y se caracterizó por una conciencia exacerbada de los niveles artísticos anteriores. Esto desembocó en un rechazo de los estilos cortesanos sureños de Sung, y en un intento de reevaluar los ideales de antaño.

Chardin, Jean-Baptiste
1699-1779

Jean-Baptiste Siméon Chardin fue un pintor francés de bodegones y cuadros de costumbres. Nacido en París, de padre carpintero, ingresó en el estudio de P.-J. Cazes en 1718, y dos años después trabajaba como ayudante de N. N. Coypel. En 1718, hizo su entrada en la Académie con

su bodegón titulado *La Raise* (Louvre, París), donde representa un pez. Este cuadro había llamado la atención de algunos académicos en una exposición, y por sugerencia de éstos Chardin pasó a formar parte de la Academia. Los elementos esenciales de sus posteriores bodegones ya están presentes en este cuadro, aunque las obras de su última época resultan menos llamativas.
La simplicidad, la sobriedad y la naturalidad son las características de sus bodegones, que a lo largo de 40 años no experimentaron grandes variantes en lo que al estilo y contenido se refiere. Sobre una repisa de madera o piedra aparecen dispuestas frutas, por ejemplo manzanas, uvas, melocotones y peras; un vaso o una botella de vino o de agua; vegetales en recipientes de cobre o de barro; un cuchillo, una pipa y, a veces, una pieza de fina porcelana, es decir los objetos que sería dado esperar en cualquier casa burguesa. En realidad, Chardin eleva ese mundo sobrio y sencillo a la categoría de un ideal.
Esto también vale para sus temas de figura que pintó desde comienzos de la década de 1730 hasta mediados de la de 1750. En éstos aparecen sirvientes trabajando en cocinas austeras, perfectamente ordenadas, algo así como extensiones de algunos de sus bodegones. En otros casos representan madres y gobernantas enseñando a los niños a leer o iniciándolos en las artes domésticas. En cierto modo, estos cuadros reflejan la evolución de los ideales de la época. Parecen recomendar una vuelta a lo que hay de simple y de natural en la vida, frente a la formalidad y esplendor de la corte. Abogan por la educación y por un enfoque racional de la crianza de los niños. Cada uno de sus temas le sirvió a Chardin para expresar los ideales burgueses de su época. Su técnica consistía en una modulación muy cuidada de la luz y de la sombra. Utilizaba colores tierra amortiguados, con algunos azules grises y rosas polvorientos y una pincelada deliberadamente empastada, evidenciándose además un marcado sentido de la estructura y del diseño. Muchos de los grandes coleccionistas privados franceses de la época compraron sus obras, y también muchos extranjeros, como el rey de Suecia y la emperatriz de Rusia. También pintó tres frontones para el Château de Choisy. Algunos críticos de mentalidad académica pensaban que su arte era bajo y vulgar porque aspiraba a la gran tradición de la pintura histórica, pero en realidad los grabados de sus obras gozaron de gran popularidad entre el público en general. En sus cuadros de figura conserva algo de la delicadeza de Watteau, pero nunca desciende a la tosquedad de ciertos pintores costumbristas holandeses del siglo XVII. Estos últimos atraían mucho a los coleccionistas del siglo XVIII en Francia, y también influyeron de una manera general sobre las escenas de interior de Chardin. Éste dejó de inventar temas de figura a mediados de la década de 1750, puede que como capitulación ante la estrella más feliz del arte sentimental de J.-B. Greuze. Durante la década de 1770 hizo numerosos retratos al pastel.

Charonton, Enguerrand
c. 1410-61

El pintor francés Enguerrand Charonton nació en Laón. A pesar de sus oscuros orígenes norteños, y del hecho de que sólo dos pinturas pueden atribuírsele con certeza, se le considera uno de los maestros de la pintura medieval en Provenza. Trabajó en Aix, Arles y Avignon por lo menos durante 22 años. Su *Vièrge de la Miséricorde* y la gran *Coronación de la Virgen* del Hospicio de Villeneuve-lès-Avignon, presentan un estilo decorativo, marcadamente táctil, con resonancias de sus orígenes escultóricos. Sus pinturas despliegan también la brillantez, la luz y la dureza de línea características de la escuela de Avignon.

Chillida, Eduardo 1924-

El escultor vasco español Eduardo Chillida nació en San Sebastián. Estudió arquitectura en la Universidad de Madrid entre 1943 y 1947. Vivió en París desde 1948 hasta 1950, en Villenes entre 1950 y 1951, y regresó a Hernani, donde vivió hasta 1957, volviendo más tarde a San Sebastián. Sus tallas de figuras del período 1948-9 dieron lugar a las esculturas abstractas de 1950 y a sus trabajos en hierro forjado a partir de 1951. Estas piezas, de escala reducida y que dejan un espacio cerrado dentro de las formas, son piezas de hierro mellado



Enguerrand Charonton: *Coronación de la Virgen*; panel; 183 × 220 cm.; 1454. Hospice, Villeneuve-lès-Avignon.



que tienen alguna relación con las de Julio González (1876-1942) y con las técnicas tradicionales del lugar. A mediados de la década de 1950 les siguieron esculturas realizadas a partir de barras de hierro cortadas y retorcidas. Comenzó a hacer tallas en madera en 1959, y a partir de 1964 trabajó también el alabastro. Estos medios le permitieron hacer hincapié en la solidez y en la masa. Además de relieves, ha hecho también muchos *papiers collés*, dibujos y gráficos.

Ch'i Pai-shih 1851-1957

El pintor chino Ch'i Pai-shih nació en el seno de una familia muy humilde en Hsiang-tan, Hunan. Asistió muy pocos años a la escuela y luego empezó a ganarse la vida en las tierras de la familia como leñador. Se dedicó a tallar la madera y aprendió a pintar, haciendo sobre todo retratos y piezas decorativas para los aldeanos. Le ayudaron algunos escritores del lugar, quienes lo introdujeron en la literatura clásica y en la poesía. Entre los 20 y 30 años fue pasando gradualmente de la confección de sellos a la poesía y a la pintura, viendo por primera vez obras de Shih T'ao y de Chu Ta. Después de algunos años en que viajó intensamente por su propio país, Ch'i volvió a su casa y comenzó a escribir poesía y a pintar seriamente. Cuando cumplió los 60 años, Ch'i Pai-shih se trasladó a Pekín, donde sus cuadros alcanzaron una gran popularidad y él mismo se convirtió en una figura reverenciada. Es probable que esa popularidad haya sido precisamente la que provocó cierto relajamiento en su estilo e incluso cierta trivialidad que jamás se advierte en la pintura de su maestro Wu Ch'ang-shih. Existen muchas copias de los cuadros de Ch'i que hacen difícil identificar con certeza los originales de este pintor directo y, en sus mejores obras, delicado, poético y decorativo.



Ch'i Pai-shih: *Loto marchito*; tinta y color sobre papel; 35 × 34 cm.; 1953. Galería Nacional, Praga.

Chirico, Giorgio de 1888-1978

El pintor italiano Giorgio de Chirico fue el fundador de la Escuela Metafísica y tuvo una influencia decisiva sobre la evolución del arte surrealista. Nacido en Volo, Grecia, comenzó a estudiar arte en Atenas en 1900. En 1906 sus padres se trasladaron a Munich, donde De Chirico ingresó en la Academia de Bellas Artes y experimentó la influencia de los pintores y filósofos alemanes de fines del siglo XIX, especialmente de Böcklin y Nietzsche. El ejemplo de ambos lo impulsó a rechazar el naturalismo y a concentrarse en cambio en temas poéticos, imaginarios y visionarios. En 1909 la familia se trasladó a Milán, donde De Chirico pintó escenas mitológicas muy vinculadas a Böcklin. Tras pasar de camino por Florencia y Turín, donde los edificios porticados, las estatuas y las plazas desoladas lo afectaron profundamente, se estableció en París en 1911. Sus primeras obras características datan de 1910-11. Presa de la enfermedad y de la depresión, obsesionado por los escritos de Nietzsche y por los nostálgicos recuerdos de Grecia e Italia, perseguido por las alucinaciones, De Chirico plasmó en sus obras un mundo misterioso y perturbador que para él era tan real como el mundo trivial de la vida cotidiana. En obras tales como la *Torre de la rosa* (1913; colección de Peggy Guggenheim, Venecia) creó una sensación enigmática en imágenes de quietud y silencio que parecen de trance. El tiempo es ambiguo, el espacio inverosímilmente profundo, la perspectiva inconsistente, y los objetos aparecen yuxtapuestos de una manera irracional. La singularidad de estos cuadros se ve intensificada por la lucidez casi ingenua de su estilo. Estas pinturas, a veces espacialmente agorafóbicas, a veces claustrofóbicas, con sus estatuas y sombras acechantes, están llenas de tensión y de amenaza. Mediante una simbología aparentemente inconsciente de torres, arcadas y trenes, sugieren sentimientos de pánico y de frustración sexual. En 1915, De Chirico fue incorporado al ejército en Ferrara, pero no dejó de pintar. Por entonces se advertía en su obra la influencia del cubismo por la falta de profundidad del espacio pictórico, por el empleo de efectos de *collage* y por sus imágenes de instrumentos matemáticos

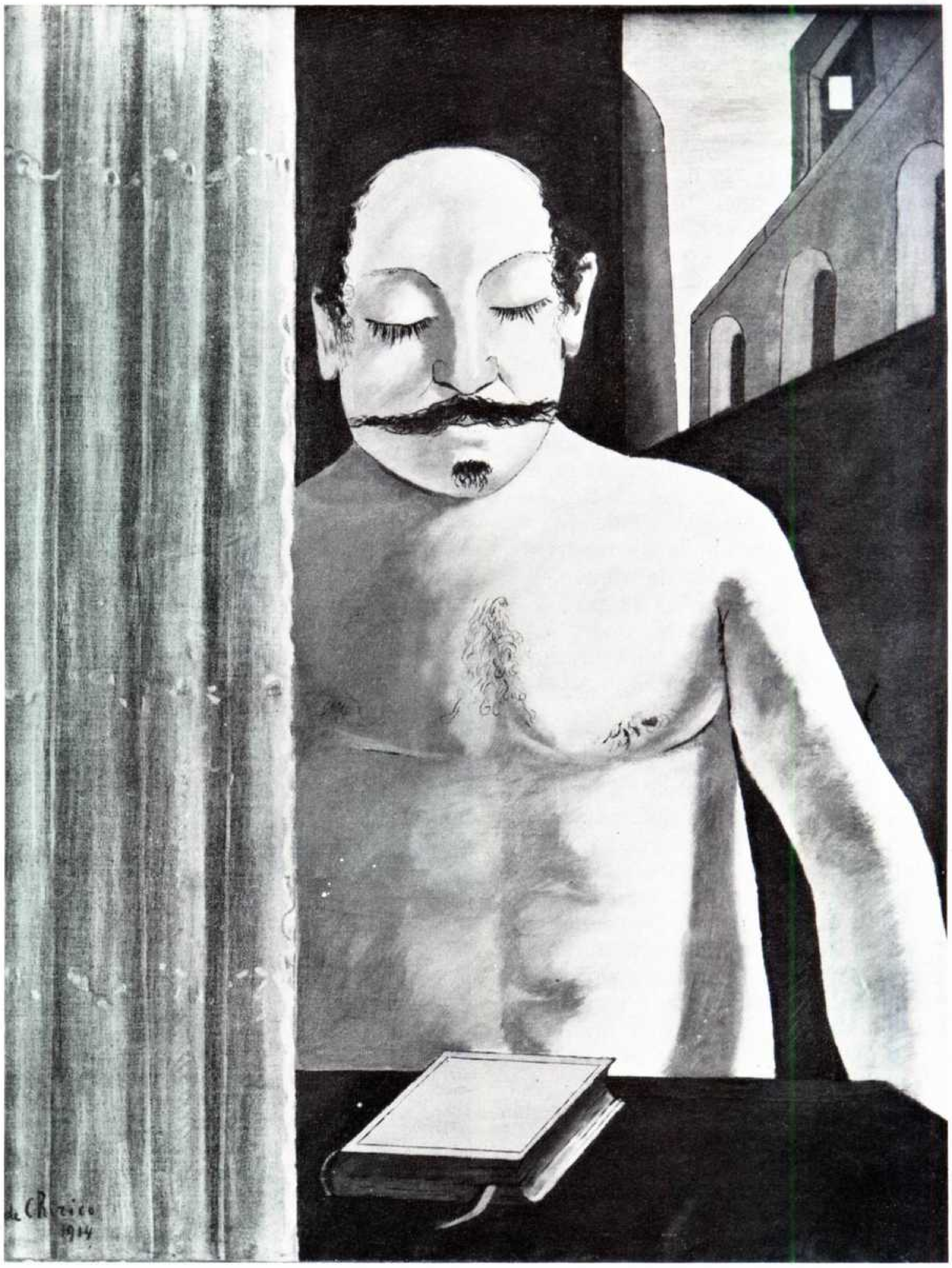
abstraídos. En enero de 1917 se unió a él Carlo Carrà y ambos fundaron la Escuela Metafísica, cuyos principios eran una racionalización de los objetivos artísticos que De Chirico había perseguido desde 1910-11. Aunque esta asociación tuvo una corta vida, contribuyó a atraer la atención sobre el concepto de la pintura poética que tenía De Chirico y que había de tener un profundo ascendiente sobre pintores surrealistas como Dalí, Ernst, Magritte y Tanguy.
Después de 1917, cuando pintó obras maestras como *Las Musas Inquietantes* (colección Gianni Mattioli, Milán), la obra de De Chirico empezó a declinar, si bien creó una serie de notables bodegones y retratos en 1919. Al terminar la guerra se trasladó a Roma y volvió a sus imágenes metafísicas. Cada vez le interesaban más las cuestiones relacionadas con la técnica pictórica y produjo obras en las que imitaba a los antiguos maestros. A partir de entonces, cuando volvía a su manera primitiva de pintar, lo hacía para realizar copias o pastiches. Sin embargo, la intensidad visionaria de su obra metafísica reapareció fugazmente en la extraordinaria novela que escribió en 1929, *Hebdomeros*.

Chokuan, Soga fl. 1596-1610

El pintor japonés Soga Chokuan fue el fundador de la que luego se llamaría Escuela Soga. Es poco lo que se sabe de su vida, y sus vinculaciones con los pintores del Soga Muromachi son muy oscuras. Vivió y trabajó en una próspera zona de Sakai, cerca de Osaka, y es probable que sus mecenas fuesen ricos mercaderes y samurais. Chokuan se especializó en pinturas monocromáticas, a la tinta, de pájaros agresivos, especialmente halcones, a menudo en un paisaje donde predominan las rocas, los árboles y el follaje en primer plano. La forma que adoptan las pinceladas en las ramas de los árboles, punzantes y sobresalidas hacia los lados, recuerda a la de Yusho (1533-1625), pero su composición resulta más dinámica y menos elevada. Hay muchos cuadros de halcones que se le atribuyen, pero los auténticos tienen una ferocidad espléndida, aunque controlada.

Christo 1935-

El escultor búlgaro Christo Javacheff, conocido simplemente como Christo, nació en Gabravo. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Sofía (1952-6) y se trasladó a París en 1958. Desde 1964 ha residido en Nueva York. Su temprana vinculación con los *nouveaux réalistes* de París lo puso en contacto con un movimiento crítico del consumismo y el derroche de la sociedad moderna. Su fama se debe, sobre todo, a los objetos empaquetados que empezó a realizar en 1958-9. En un principio empaquetaba botellas y latas, pero luego empaquetó monumentos y edificios famosos a los que añadía una dimensión política especial. En 1969 empaquetó parte de la costa australiana. A partir de 1961 utilizó pilas de barriles de petróleo vacíos como tema paralelo.



Giorgio de Chirico; *Cerebro de niño*; óleo sobre tela; 81 × 65 cm.; 1914. Colección privada.

Entre sus mayores proyectos, construidos con grandes costes y gracias a las innovaciones tecnológicas, figuran su *Valley Curtain* (1971-2; Rifle, Colorado) y su *Running Fence* (1976; California).

Christus, Petrus fl. 1444-72/3

Petrus Christus fue el pintor más importante de Brujas a mediados del siglo XV, y el principal seguidor de Jan van Eyck, que podría haber

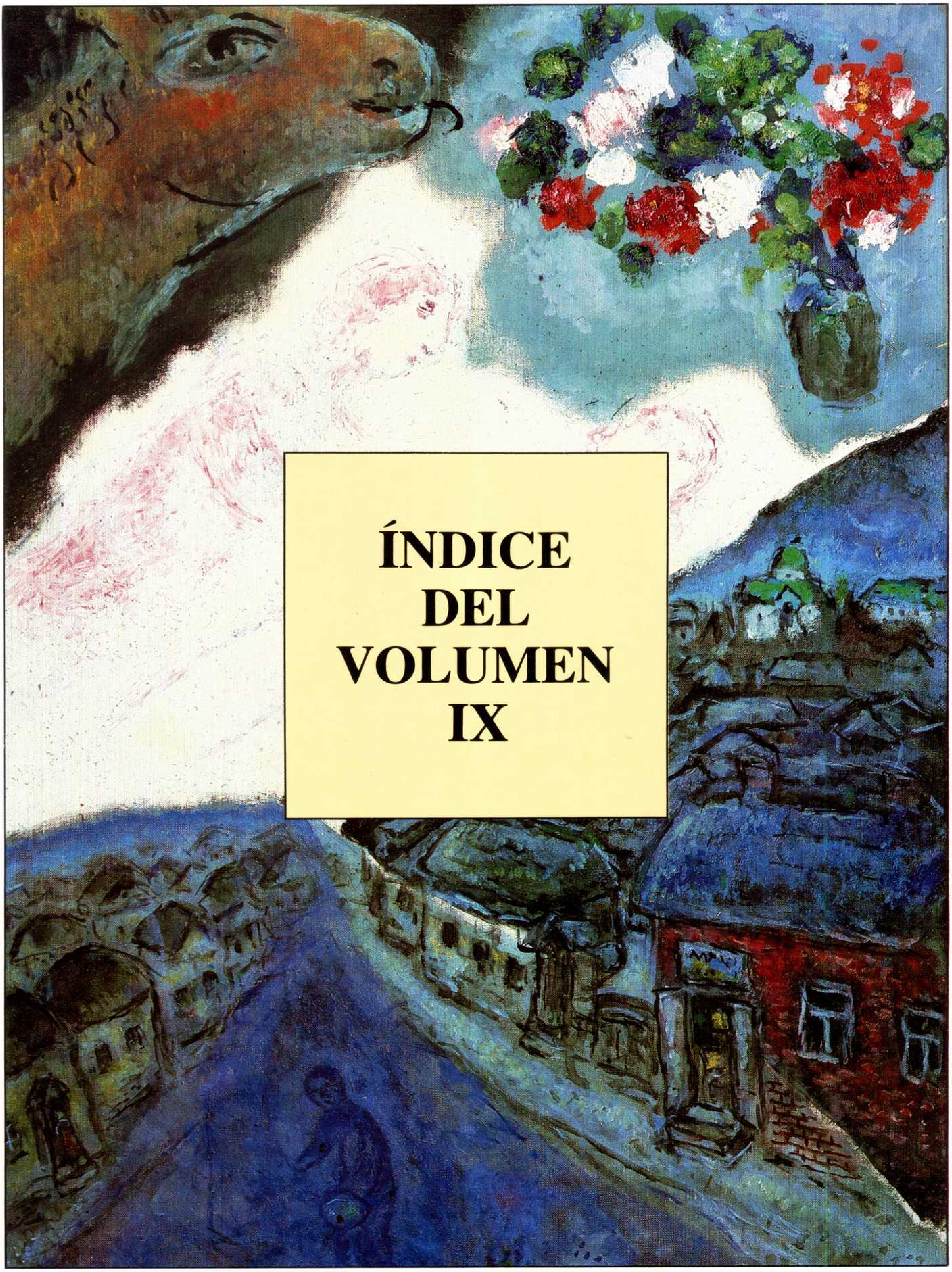
Petrus Christus: *Retrato de un cartujo*; temple y óleo sobre madera; 29 × 20 cm.; 1446. Metropolitan Museum, Nueva York.



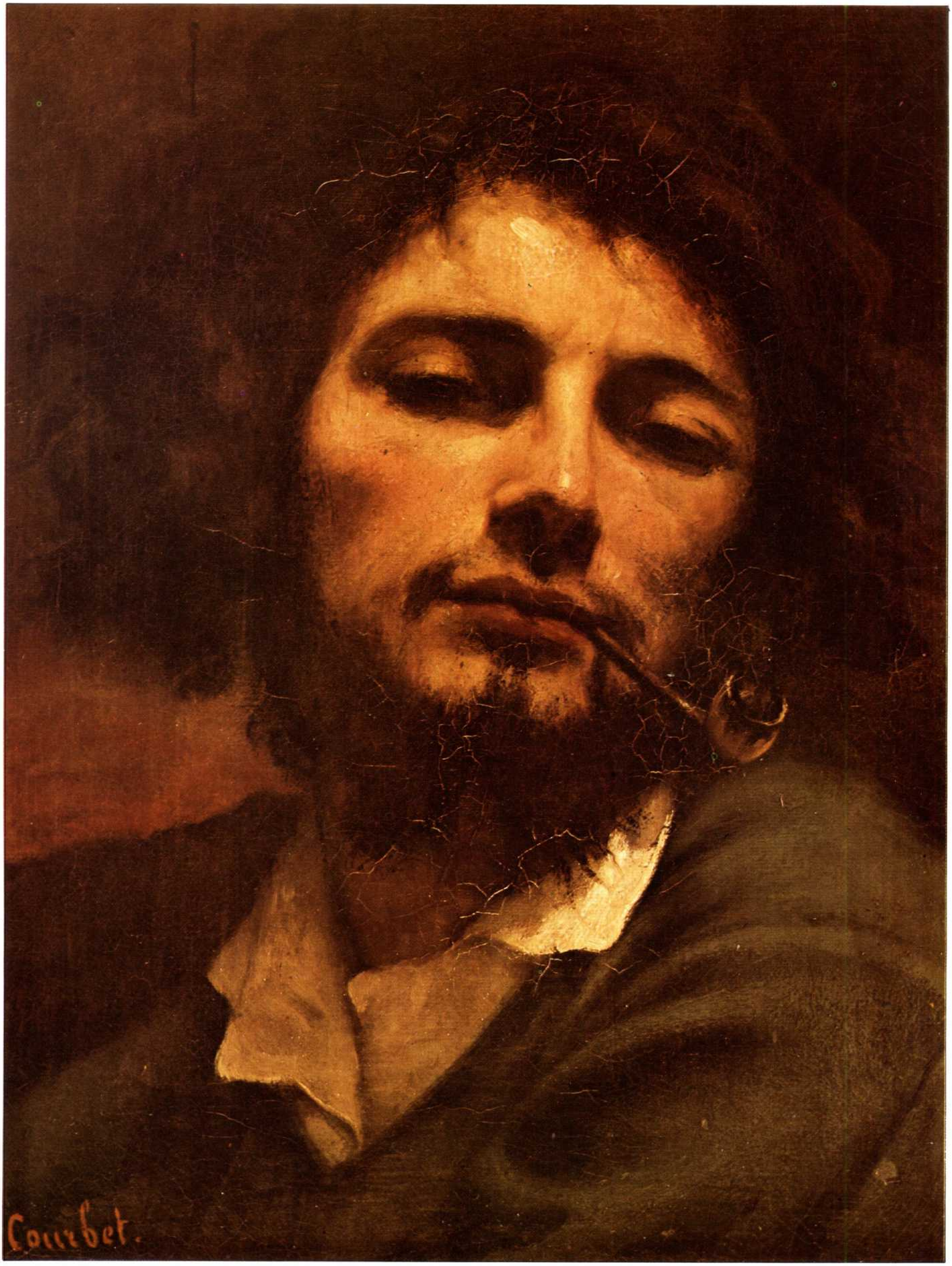
sido su maestro. Se ha lanzado la hipótesis de que Christus terminó algunas obras inconclusas de Van Eyck y, lo cual resulta menos convincente, que introdujo las técnicas de ese pintor entre los artistas italianos, iniciando en ellas, principalmente, a Antonello da Messina (c. 1430-79). Aunque todo parece indicar que su obra gozó de popularidad en Italia, no existen pruebas de que fuera nunca a aquel país. Es posible que visitara Alemania, pero trabajó casi siempre en Brujas. No hay una cronología segura de sus cuadros, a pesar de un número desusadamente grande de obras fechadas entre 1446-57. Las más antiguas son dos retratos, uno de Edward Grymestone (colección del Caballero de Verulam, San Albano), el otro de un monje cartujo (Metropolitan Museum, Nueva York). La primera obra resulta innovadora por colocar al modelo en un interior doméstico, como si la ambientación de la *Boda Arnolfini* de Van Eyck (National Gallery, Londres) se hubiese combinado con un busto-retrato al estilo de ese pintor. La *Madonna Exeter* (Staatliche Museum, Berlín) puede pertenecer al mismo período y evidencia la influencia marcada de *La Virgen del Canciller Rolin* de Van Eyck (Louvre, París) por su ambientación arquitectónica y por su adecuada perspectiva, por más que las figuras resultan menos convincentes desde el punto de vista anatómico. Su obra más compleja, *San Eligio* (1449; Metropolitan Museum, Nueva York),combina figuras de medio cuerpo con un interior pintado hasta en los menores detalles (la tienda de un orfebre; Eligio es el patrón de los trabajadores del metal). La representación precisa de los objetos individuales revela a Christus como un maestro del bodegón.

Un par de alas de retablo en las que están representadas la *Anunciación*, la *Natividad* y el *Juicio Final* (1452; Staatliche Museum, Berlín) combinan motivos de la obra de Jan van Eyck y de Rogier van der Weyden. Que Christus recibió una marcada influencia de la intensidad emocional de Van der Weyden, queda demostrado en la gran *Lamentación* (Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, Bruselas), obra que ha sido fechada por distintos especialistas al principio y al final de la carrera de Christus. Pero el mérito que le cabe a este artista es el de haber registrado con toda fidelidad el mundo físico de su época. Fue un maestro de la perspectiva lineal y de las superficies modeladas. Un artista infravalorado cuya obra representa, en términos pictóricos, un desarrollo a partir de lo logrado por Van Eyck, posibilitando desarrollos posteriores de la pintura occidental de gran importancia.

ÍNDICE DEL VOLUMEN IX

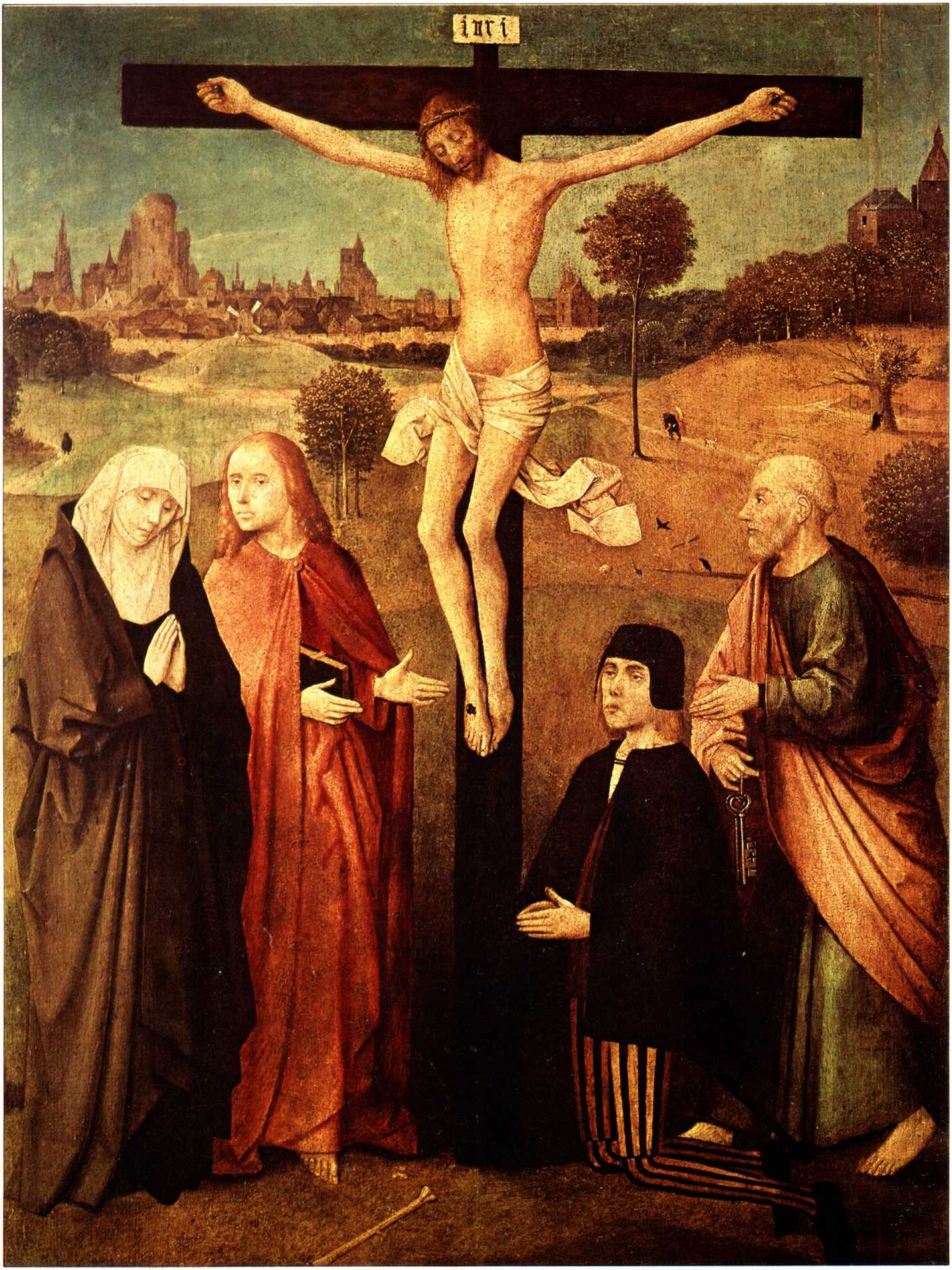


El sueño (Chagall). Colección particular, St. Paul de Vence.



Autorretrato con pipa (Courbet). Musée Fabre, Montpellier.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES



La Crucifixión (El Bosco). Museo Real de Bellas Artes, Bruselas.



sarpe

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

9